ORIGINI DEL TEATRO ITALIANO

ALESSANDRO D'ANCONA

ORIGINI
DEL
TEATRO ITALIANO

LIBRI TRE

CON DUE APPENDICI

SULLA

RAPPRESENTAZIONE DRAMMATICA DEL CONTADO TOSCANO

E SUL

TEATRO MANTOVANO NEL SEC. XVI

SECONDA EDIZIONE
rivista ed accresciuta

VOLUME I

TORINO
ERMANNO LOESCHER
FIRENZE Via Tornabuoni, 20 | ROMA Via del Corso, 307
1891

AI COLLEGHI ED AMICI

DELLA FACOLTÀ DI FILOSOFIA E LETTERE

DELL' ATENEO PISANO

FRANCESCO ZAMBALDI

PRESIDE

AMADEO CRIVELLUCCI, SALVATORE DE BENEDETTI

GHERARDO GHIRARDINI, DONATO JAIA

BALDASSARE LABANCA

ETTORE PAIS, ALESSANDRO PAOLI, FRANCESCO L. PULLÉ

GIUSEPPE SOTTINI, ALESSANDRO TARTARA

E A TUTTI GLI ANTICHI DISCEPOLI

CHE

IL 30 GIUGNO 1890

CON AFFETTO CORDIALE ED UNANIME

VOLLERO RICORDARGLI IL TRENTESIMO ANNO D' INSEGNAMENTO

L' AUTORE

IN TESTIMONIO DI PERENNE RICONOSCENZA

OFFRE E CONSACRA

ORIGINI DEL TEATRO ITALIANO

LIBRO PRIMO

I

INTRODUZIONE

Quegli che attentamente investiga le nostre origini letterarie, vede con meraviglia mista a piacere, la Lirica, già dallo scorcio del decimoterzo secolo, sciogliersi dagli impacci dell'imitazione forestiera e salire a grande altezza, e la nuova Epopea sorgere di subito a dignità insuperata col sacro poema di Dante; ma è pur anche costretto a riconoscere che alle sorti felici di codeste due forme dell'arte non si agguagliano punto quelle della Drammatica, la quale generalmente vedesi apparire dopo che il monologo lirico ed il racconto epico sono giunti alla piena e più efficace manifestazione di sè. Non già che in quella prima età della nazionale letteratura mancassero del tutto componimenti drammatici: de' quali, anzi, verremo qui notando i primi informi abbozzi, e, per l'età successiva, il fiore trovasi ne' tre volumi che raccogliemmo di *Sacre rappresentazioni*; [1] ma se l'Italia non ebbe allora assoluto difetto di tal genere di scritture, non

[1] *Sacre Rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI, raccolte e illustrate per cura di* ALESSANDRO D'ANCONA, Firenze, Successori Le Monnier, 1872.

però può dirsi che avesse propria forma teatrale, e tanto meno poi una forma che giungesse alle supreme altezze dell'arte rappresentativa, o vi si accostasse. Questi drammi spirituali dei primi secoli delle lettere nostre possono, se vuolsi, tutti insieme considerandoli e su tutti portando generale giudizio, comporre una specie di antico Teatro italiano; ma non si potrebbe ragionevolmente sostenere che codesto teatro mostri propria e particolare sembianza, diversa da quella delle altre letterature contemporanee; nè ch'ei fosse tale in sè medesimo da conservare anche ai dì nostri qualche cosa più che un semplice valore storico od archeologico.

Procedendo colle nostre indagini noi troveremo le cause, per le quali questo prisco teatro italiano, sorto innanzi al rinnovamento delle forme classiche, non ebbe indole esclusivamente nazionale, nè mai giunse a vero splendore d'arte. Per ora basti il dire, come, più che italiana, potrebbe la maniera in esso riprodotta chiamarsi europea o cristiana; e, come anche uscito fuor della chiesa, ove prima era nato, restasse sempre e soverchiamente connesso al culto, e stretto alla narrazione leggendaria.

Non oseremmo, però, ricisamente negare che tal forma drammatica non sarebbesi potuta anche fra noi condurre a maggior perfezione, sia allargandola dai soggetti religiosi ad altri argomenti, sia anche serbandola fedele alle sue origini, ma dandole vero abito di dramma. Chè se fra noi fosse sorto un qualche sommo ingegno, come l'ebbe la Grecia in Eschilo, o la Spagna nel Calderon, e nello Shakespeare l'Inghilterra, la *Sacra Rappresentazione* avrebbe potuto diventare qualche cosa più che una umile riduzione metrica dell'ascetica leggenda. Un grande genio drammatico avrebbe potuto infonderle nuovo vigore, introducendovi soprattutto i caratteri, mescolando le passioni al racconto, raggruppando i fatti narrati, e sollevando lo stile dalla rozza maniera popolaresca al magistero poetico. Il teatro spagnuolo non è, infin de' conti, se non questa stessa forma tradizionale dell' ispirazione devota e della materia leggendaria, recata a maggior perfezione dalla valentia e dalla fecondità di parecchi insigni cultori della poesia rappresentativa, e improntata del genio nazionale; nè d'altronde tolse lo Shakespeare l'ampiezza de' suoi drammi e il meschiamento del comico col tragico, se non dai grandi *Misteri,* cari alla vecchia Inghilterra, e popolari

anche a' suoi giorni.[1] Certo, serbando il tipo primitivo, molto di nuovo bisognava aggiungere, affinchè il dramma plebeo diventasse opera d'arte: ma ognun sa quanto possa un vigoroso intelletto, che, pensando e sentendo al modo de' suoi coetanei, sollevi tuttavia quelli e sè stesso sopra la volgare schiera e l'uso comune. Dallo stampo ormai logoro della visione e del romanzo cavalleresco, l'arte innovatrice di Dante e dell'Ariosto ben seppe fra noi cavar fuori la *Commedia* e l'*Orlando:* supremo ed ultimo modello di concetti per lo innanzi immaturamente abbozzati. E forse dopo i saggi dati dal Bojardo col *Timone* e dal Poliziano coll'*Orfeo*, altri ancora avrebbe in Italia potuto trattare le favole antiche co' modi del teatro medievale, e andar sempre più oltre nella via aperta da codesti due poeti, tanto che per ripetute prove sarebbe parsa possibile e non repugnante la meschianza delle vecchie forme cogli argomenti nuovi o rinnovati, e lecito, d'altra parte, e non sconveniente, arrecare soggetti umani e caratteri storici sulle scene, già soltanto destinate a glorificare la fede e rinvigorirla.

Ma quando già, per parecchi segni, mostravasi quest' intento negli scrittori, ebbe luogo, anzichè un progressivo svolgimento, una sostanziale mutazione, un ritorno non sempre razionalmente ossequioso agli esempj dell'antichità greca e latina. Torcendo allora il passo dalle fonti medievali, torbide se vuolsi, ma pos-

---

[1] Taluno pel quale la critica non è studio di fatti, ma tema a frasi sonore, trovò da ridire su questa asserzione, non tanto mia quanto di tutti quelli che si sono occupati della materia. Così, ad esempio, il Sepet (*Le drame chrétien au m. a.*, Paris, Didier, 1878, p. 55): *Le théâtre de Shakspeare est l'héritier direct du théâtre du moyen âge: c'est le mystère religieux transformé en drame historique, mais gardant sa forme libre et vivante, et de plus, tombé aux mains d'un grande poëte. On jouait encore des Mystères en Angleterre au temps de Shakspeare, on en a joué après lui. C'était la seule forme qu'il connût, celle qui lui était transmise par les ancêtres, et où il a jeté son génie.* E l'Aubertin (*Hist. de la lang. et de la litter. franç. au m. a.*, Paris, Belin, 1886, I, 480): *Cette liberté si vanté du théâtre anglais et espagnol, qu'est ce autre chose que la liberté même des drames du moyen âge?* E finalmente odasi anche ciò che testè scriveva Gaston Paris (*La poésie du m. a.*, Paris, Hachette, 1885, p. 31): *C'est des Mystères, logiquement et spontanéement développés que sont sortis en dernière analyse, les* autos *de Calderon et les* histoires *de Shakespeare.*

senti tuttavia e copiose, gli eruditi, e i poeti con essi, si volsero a quelle, ben più limpide invero, ma alquanto rimote, dell'arte antica. Nel che, come in tutti i grandi fatti della storia, v'ebbe il suo bene ed il suo male: ma, per rispetto alla drammatica, forse più male che bene. Laonde, quando gli Spagnuoli e gl'Inglesi davano nascimento al loro teatro nazionale, perfezionando un tipo, diverso dal classico, ma loro proprio, altra sorte ebbero quelle letterature che, come la nostra, si volsero agli antichi modelli, e così veramente non ebbero nè propria nè perfetta maniera di teatro, perchè la imitazione fu soverchia e non retta.[1]

---

[1] Del non aver avuto l'Italia un teatro nazionale, cioè una propria forma di dramma, il BURCKHARDT (*La civilisation en Italie au temps de la Renaiss.*. trad. Schmidt, Paris, Plon, 1885. II, 39). sembra incolpare da una parte la *controriforma* cattolica (*qu'on se figure,* dic'egli. *Shakespeare sous un viceroi espagnol ou dans le voisinage du Saint-Office*): dall'altra il lusso scenico, entrato in uso fin dal tempo dei drammi sacri, e che aveva fatto del teatro un mero spettacolo: *C'est l'Inquisition, ce sont les Espagnols qui ont intimidé le génie italien, et qui ont rendu impossible la représentation dramatique des conflits les plus vrais et les plus grands, sous la forme de souvenirs nationaux. Un autre grand fléaux s'étaient ces fâcheux intermèdes* etc. Il GREGOROVIUS (*Storia di Roma* etc., trad. Manzato, Venezia. Antonelli, 1875, VII. 731) combatte questa sentenza: *È cosa,* ci dice, *assai dubitabile se colpa ne abbiano avuto la Chiesa e l'Inquisizione, le quali ad ogni modo non giunsero ad impedire la formazione del teatro spagnuolo, ovvero se causa siane stata la ricchezza cui giunse la pompa delle feste, una volta che questo medesimo lusso non aveva impedito che il teatro appo i Greci si fondasse. Ben piuttosto la causa devesene attribuire all'indole nazionale degli italiani, i quali non parvero fatti per internarsi con profondità drammatica nelle passioni umane. D'altronde il rinascimento era sprezzatore di tutto quello che sapeva di popolare, e lo cacciava in bando facendo per l'opposto accoglienza alla commedia classica di Plauto e di Terenzio.* L'HILLEBRAND (*Des conditions de la bonne comédie*, Paris, Durand, 1863, p. 49, e *Études historiq. et littér.*, Paris, Franck, 1868, p. 146), attribuisce il fatto all'*absence de nationalité constitué,* perchè *la première des conditions de la comédie est la vie nationale,* che allora mancava in Italia. Egli svolge ampiamente e brillantemente questo concetto, nel quale senza dubbio v'ha del vero; ma la causa anteriore a tutte, largamente e profondamente operante, ci sembra quella cui accennammo. La sentenza del Gregorovius ci sembra peccare di astrattezza, ed essere inoltre eccessiva; ma non è qui il luogo di ampiamente discuterla.

La forma, intorno alla quale volgeranno i nostri studj, ha, invece, sua radice nella cultura dell'età media e nella ispirazione cristiana, la quale fra noi apparisce assai maggiore nel dramma, che non nella lirica o nella epopea. Infatti, ne' primi tempi delle nostre lettere, noi vediamo la religione insieme col sentimento amoroso e col civile dare anima e moto alla poesia ed alla prosa, ma non tener sola il campo, nè superare di troppo le altre due ragioni di ispirazione; anzi, per un certo verso, potrebbe dirsi avere essa avuto efficacia minore, che gli altri due più materiali e terreni sentimenti. Dappoichè, per numero come per merito, le poesie spirituali la cedono di gran lunga alle erotiche della stessa età: e le narrazioni divote, se anche avanzino in quantità le storiche, non però le superano per intrinseco valore. E se guardiamo al più gran monumento letterario del tempo, dovremo pur riconoscere, giudicando spassionatamente, che coloro, i quali riducono la *Divina Commedia* alla sola ispirazione religiosa, più o meno consapevolmente ingannano sè e gli altri; chè veramente la religione partecipa coll'amore alla donna e col sentimento di patria carità, non che colla scientifica dottrina, la lode di aver dato origine ad opera di tanta mole e di tanta virtù. Ma per quello che spetta al dramma ben può dirsi che in cotesta antica età la religione sola, o quasi, lo ispiri e lo informi. Anzi esso è quasi foggia del culto, ampliazione della liturgia, svolgimento del cerimoniale ecclesiastico. Esso crebbe nelle basiliche in servizio degli ufficj religiosi, nè seppe mai, o quasi mai, liberarsi dalle fasce, nelle quali fu involto nascendo; e se, negli ultimi tempi si staccò dal rito nè più si rappresentò nella casa di Dio, ritenne però indelebili le impronte della prima sua origine.

Noi, con questi studj, vogliamo appunto ritrovare nel culto cristiano il germe della nuova arte drammatica, notare le vicende di questa nel volger dei tempi, e seguirla sino al momento in che fu oppressa e soverchiata dal crescente amore dell'antichità, sicchè una pallida immagine ne restò soltanto, quasi segregata dal civile consorzio, nelle usanze del contado.[1] Ma per tessere questa tela ci è necessario prender le cose un po' di lontano: e poi, per affinità, anzi per identità sostanziale

---

[1] Vedi l'*Appendice* a questi studj, riguardante *La Rappresentazione drammatica del Contado toscano*.

d'indole e di vicissitudini, ampliare le indagini anche alle altre nazioni, presso le quali fiorì questa medesima forma teatrale: dacchè essa può dirsi far parte di quella che volentieri chiameremmo comune[1] letteratura di tutte le genti europee e cristiane, durante i secoli del Medio Evo e i primi tempi del Risorgimento. Altri in questo arringo ci hanno preceduto,[2] e specialmente stra-

---

[1] Diciamo *comune*, senza voler menomare il primato in ordine di tempo che dalle ricerche, le quali verremo esponendo, sembra risultare alla Francia: ma certo è che la materia de' sacri drammi, cioè la liturgia rappresentativa, fu comune a tutte le nazioni cristiane. Il VOLTAIRE invece opinava che la Francia avesse copiato i suoi Misteri dall'Italia: ma con ciò quasi intendeva a togliere un biasimo al suo paese nativo. *Les Espagnols* – dice egli nella lettera del 1776 *à l'Académie française – et les Français ont toujours imité l'Italie. Ils commencèrent malheureusement par jouer en plein air la* Passion, *les* Mystères de l'Ancien et du Nouveau Testament: *ces facéties infâmes ont duré en Espagne jusqu'à nos jours.... Les Anglais copièrent ces divertissements grossiers et barbares. Les ténèbres de l'ignorance couvraient l'Europe. Tout le monde cherchait le plaisir, et on ne pouvait en trouver d'honnêtes: Œuvres,* ediz. Beuchot, XLVIII, pag. 418. — E anche nell'*Essai sur les Mœurs*, cap. LXXXII: *On ne connut d'abord en Italie que des représentations naïves de quelques histoires de l'Ancien et du Nouveau Testament, et c'est de là que la coutume de jouer les Mystères passa en France.*

[2] Nomineremo fra gl'Italiani il CIONACCI che primo rivolse i suoi studj, più del resto bibliografici che letterarj, alle *Rappresentazioni*, e di queste discorse nelle *Osservazioni* premesse alle *Rime sacre di Lorenzo de' Medici* (Firenze, 1680; Bergamo, 1760). Ma una compiuta *Bibliografia delle antiche Rappresentazioni italiane sacre e profane stampate nei secoli XV e XVI* è quella del visconte COLOMB DE BATINES, inserita nel giornale l'*Etruria* e tirata anche a parte (Firenze, Stamperia delle Logge del Grano, 1852). Il primo fra noi a trattare con qualche ampiezza e dall'aspetto letterario questa forma di dramma fu l'EMILIANI GIUDICI nella Lezione VIII della sua *Storia della Letteratura italiana* (Firenze, Le Monnier, 1855, I, pagina 353 e segg.), che poi, allargandosi, divenne il primo volume della non compiuta *Storia del Teatro italiano* (Milano, Guigoni, 1860; Firenze, Successori Le Monnier, 1869). Molta materia ed ignota raccolse ed illustrò su questo proposito FRANCESCO PALERMO nel vol. II dei *Manoscritti Palatini in Firenze* (Firenze, Cellini, 1860, pag. 297 e segg.). Negli *Études italiennes* di K. HILLEBRAND (Paris, Franck, 1868) trovansi due notevoli lezioni su questo argomento, piene di idee ingegnose, eloquentemente esposte. Il signor IGNAZIO CIAMPI ha specialmente considerato *Le Rappresentazioni*

nieri:[1] nè, venuti ultimi, altro vantaggio potremo avere sui nostri predecessori, se non quello di condensare ricerche e studj molteplici, rettificare qualche inavvertenza o colmare qualche lacuna. Tuttavia, in Italia, questi studj non sono così comuni e vulgati, che, per questo lato almeno, ci sia tolto sperare la benevola attenzione del lettore. La quale ci sforzeremo di meritare coll'esporre soltanto quel che sappiamo, e per assidue investigazioni sull'argomento ci fu dato sapere: lontani egualmente dalle

---

sacre nella parte comica (Roma, Belle Arti, 1865). Dopo tutti questi studj potrà parere inesatto ciò che dice il ROYER (*Histoire universelle du Théâtre*, Paris, Franck, 1869, I, 313): *C'est une matière toute nouvelle, dont personne ne s'est jamais occupé.* — Aggiungiamo ai lavori sopra ricordati quello del signor LUMINI, uscito a luce quasi contemporaneamente alla prima edizione del nostro, *Il Dramma nelle Sacre Rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI.* Prato, Nistri, 1875.

[1] Ricorderò via via i nomi degli stranieri che trattarono del dramma sacro dei loro paesi durante l'età medievale: ma fin d'ora mi sia concesso fare speciale ricordo di ÉDÉLESTAND DU MÉRIL, il cui nome scrissi in fronte alla prima stampa di questi miei studj. Egli aveva gradito siffatta pubblica testimonianza d'ossequio e di affetto, ch'io gli aveva annunziata, e voleva ampiamente compensarla dedicandomi a sua volta il terzo volume della *Histoire de la Comédie*, nel quale, con quella autorità che gli davano le lunghe ricerche sull'argomento, avrebbe trattato del dramma del medio evo, già da lui illustrato nella dotta Prefazione alle *Origines latines du Théâtre moderne* (Paris, Franck, 1849). Ignoro se quella materia, ch'ei sì ben possedeva, era già ordinata e pronta per la stampa, quando morì, quasi d'inedia, negli ultimi giorni della infausta *Comune* parigina. Nel 1880, vale a dire tre anni dopo la prima stampa di questo nostro lavoro, apparve in luce l'opera del signor L. PETIT DE JULLEVILLE, *Les Mystères*, Paris, Hachette, 1880, 2 vol., dov'è raccolta ed ordinata molta materia spettante alla storia del dramma cristiano in generale e del francese in specie. L'autore non ha mai avuto la gentilezza di ricordare l'opera nostra, pur dedicata a un dotto francese, e in tante parti consimile alla sua: prova novella della superba incuria con che in Francia certuni, e diciamo *certuni*, non tutti, trattano gli studj italiani. Noi non renderemo la pariglia al signor DE JULLEVILLE, perchè ciò sarebbe indegno di un vero studioso, e perchè mettendoci a trattare un argomento cerchiamo per quanto si può di conoscere quanto per l'innanzi sia stato scritto in proposito; e citeremo l'opera sua quando sopra tutto si tratti di cose primamente osservate e notate da lui, e in generale ogni qualvolta ci sembri utile ed opportuno il farlo, anche a conferma di ricerche anteriori, altrui o nostre.

mellitlue esagerazioni di coloro, che levano a cielo i monumenti della letteratura medievale sol perchè ispirati al sentimento di religione, e dalle irose declamazioni di quelli che, per ciò stesso, li vilipendono senza giudicarli. Per noi questi sono documenti di letteratura, e su di essi intendiamo scrivere una pagina di storia, senza lasciarci padroneggiare da altra passione che da quella del vero. Procederemo movendo al possibile un piè innanzi l'altro, e rinunziando ai voli ambiziosi: e quando nello svolgere questa tela storica, avremo innanzi a noi uno strappo, confesseremo senz'altro al lettore che noi non sappiamo come sanarlo. Raccoglieremo tutti i particolari, se anche un amico nostro avesse a battezzarli per « disutili quisquilie: » e un altro dovesse sfatarci il lavoro chiamandolo « mulesco: » persuasi come siamo, che non basti dimostrare « lo estetico procedimento della forma drammatica, » [1] ma a fare storia abbisogni sopratutto la raccolta critica ed ordinata dei fatti.

II

I PADRI DELLA CHIESA E IL TEATRO LATINO

Allorquando tutte le forme della romana letteratura, secondando il moto incessantemente ruinoso della civiltà romana, andavano decadendo di pregio e diminuendo di numero, rimaneva tuttavia in piedi lo spettacolo teatrale. Ed espressamente adopriamo la parola *spettacolo*, perchè infatti l'arte drammatica colle pantomime e con altre consimili fogge di scenico ludo era ridotta quasi soltanto a pompa esteriore e diletto degli occhi. I Barbari già d'ogni parte invadevano l'Impero: l'antica multiforme cultura già si oscurava e spengevasi: scarseggiavano sempre più i poeti ed i prosatori di vaglia: le ottime tradizioni

---

[1] Giudici, *Storia del Teatro italiano*, ediz. di Milano, pag. 154.

dell'arte s' interrompevano; ma lo spettacolo scenico durava tuttavia, e più che mai erano affollati i circhi ed i teatri. Il mondo romano, secondo l'espressiva parola di un illustre apologista cristiano, moriva ridendo: *moritur et ridet.*[1]

Tanto nella metropoli, quanto nell' orbe romano, il teatro, specialmente negli ultimi tempi dell' Impero, era divenuto quasi pubblica istituzione e forma della vita civile. Ma più cause, oltre quella della universale corruzione, concorrevano a snaturare il dramma. Da un lato, la politica sospettosa dei Cesari, scorgendo allusioni alla lor persona in ogni richiamo a nobili sensi, erasi a tutta possa adoprata nel sostituire al dialogo poetico ed alla drammatica recitazione il muto linguaggio dei mimi: e Caligola accendendo sul teatro stesso il rogo ad un poeta, reo di offesa alla sacra maestà dell' Imperatore, aveva insegnato prudenza agli autori ed agli attori. Dall' altra parte, il pubblico gusto, specialmente per la consuetudine dei ludi gladiatorj, erasi per modo corrotto, che poco o niun diletto prendevasi ormai alla scenica finzione. In luogo dell' imitazione artistica chiedevasi la pretta realtà: il dolore e la morte non dovevano esser simulati, ma veri: Muzio Scevola si bruciava davvero la mano, ed Ercole era consumato vivo sul rogo: per tacere delle scene di lasciva ebbrezza che, senza scandalo e senza ritegno, producevansi innanzi agli occhi degli spettatori.[2]

Contro questa corruzione dell' arte e della morale alzavasi la voce di qualche non degenere romano; ma le maggiori, più acri e continuate rampogne appartengono ai Padri cristiani. Gli scritti

---

1) SALVIANUS, *De gubernat. Dei*, VII.

2) Vedi su ciò il bel libro del MAGNIN, *Les origines du Théâtre moderne*, Paris, Hachette, 1838, vol. I, par. 1, cap. I. L'opera del MAGNIN rimase interrotta al primo volume, ed egli pubblicò soltanto d'allora in poi notevoli articoli sul teatro del medio evo nel *Journal des Savants;* e avremo frequente occasione di citarli. E il lavoro stesso, che prometteva di darci il succo di lunghe meditazioni e ricerche sull'argomento, quello cioè sulla raccolta del COUSSEMACKER, rimase anch' esso in tronco per la morte dell' autore, nè altro ne fu inserito nel *Journal des Savants* dopo il terzo articolo. Sarebbe però desiderabile che si riunissero insieme tutti gli scritti del MAGNIN circa una materia, la quale egli pel primo trattò con novità e larghezza di considerazioni, e con soda ed estesa erudizione.

dei Dottori e gli atti dei Concilj riboccano di rimproveri e di divieti contro gli spettacoli; e già nelle Costituzioni Apostoliche è detto che colui, il quale è dedito ai teatri e agli altri ludi, *o lasci d'intervenirvi o non sia battezzato*. San Grisostomo minaccia negare i sacramenti a chi tornasse *all'iniqua peste de' teatri;* sant'Ambrogio consiglia di volger gli occhi da queste *vanità e follie che ingenerano malvagi desiderj;* Fozio ordina sieno chiusi entro un chiostro quei sacerdoti che frequentassero i circhi; sant'Isidoro vuole che il cristiano rinunzi *alle nefandezze del circo, alle impudicizie del teatro, alle crudeltà dell'anfiteatro, alle atrocità dell'arena, all'infamia dei giuochi floreali*. Non vi è quasi scrittore sacro di quella prima età del Cristianesimo, che non scagli contro il teatro la sua pietra. Per Cipriano, la matrona entratavi pudica, *impudica ne torna;* per Clemente Alessandrino, gli spettacoli teatrali *imprimono nell'anima vive e perverse immagini;* per Minucio Felice, l'istrione effeminato *induce in altri le lascive passioni ch'ei finge*. Tertulliano chiama il teatro *sacrario di Venere, ròcca di tutte le sozzure, concistoro d'impudicizia;* san Clemente, *cattedra di pestilenza;* san Gregorio Nazianzieno, *scuola d'impurità;* san Basilio, *officina di lascivia e caverna del demonio;* san Grisostomo, *fonte di malizia e accademia d'incontinenza*, e gli rimprovera che in esso ogni cosa sia contraria a virtù: *il riso, la dissolutezza, la pompa diabolica, il perdimento del tempo, l'apparecchio alla commozione dei sensi, la meditazione dell'adulterio, la scuola della fornicazione, l'esercizio della intemperanza, la esortazione all'impudicizia, l'occasione al ridere e l'esempio dell'immondezza*. E poichè i teatri erano generalmente consacrati a qualche divinità, o da queste i varj sollazzi traevano origine,[1]

---

[1] *Ludorum celebrationes deorum festa sunt, si quidem ob natales eorum vel templorum novorum dedicationes sunt constituti.... Venationes quae vocantur munera, Saturno attributae sunt: ludi autem scenici Libero: circenses vero Neptuno:* LACTANT., *De institut. divin.*, VI, 20. — E SALVIANO, *De gubernat. Dei*, VI: *Colitur et honoratur Minerva in gymnasiis, Venus in theatris, Neptunus in circis, Mars in arenis, Mercurius in palestris, et ideo pro qualitate auctorum cultus est superstitionum.* — Simulacri degli Dei ed are eranvi sui teatri: vedi SCIPIONE MAFFEI, *Discorso sul Teatro italiano*, in *Opuscoli letterarj*, Venezia, 1829, pag. 92, e *Trattato dei Teatri antichi e moderni*, Verona, 1753, pag. 59.

sant'Agostino li diceva *istituiti dai diabolici numi del paganesimo;* Lattanzio asseriva che lo intervenirvi era come ritornare al culto degli Dei, e Salviano rassomigliava ciò ad una esplicita apostasia. Persino i più innocenti giuochi del circo, come le corse de' cavalli, erano colpiti d'anàtema, appunto perchè traevano nascimento dalle feste del paganesimo; sicchè sant'Isidoro affermava che sol coll'assistervi si prestava omaggio al demonio.[1]

A queste voci concordi de' Padri e de' Dottori quelle si uniscono delle solenni adunanze conciliarj: e, per non dilungarci in citazioni l'una all'altra conformi, diremo risolutamente non esservi stato antico Concilio ecumenico, nazionale o diocesano, il quale ne' suoi atti non contenga severe e perentorie riprovazioni degli spettacoli d'ogni foggia e qualità, degli attori e di coloro che vi accorrevano.[2]

Ma questa continuata ripetizione d'invettive per parte degli autori ecclesiastici, questa non mai interrotta sequela di proibizioni canoniche, dimostra anche che non era facil cosa sviare dagli spettacoli scenici una plebe avida di piaceri, e di generazione in generazione avvezzata ad avere, quasi ultimo omaggio alla sua sovranità, gratuiti ludi circensi. E poichè alla prova riuscivano insufficienti esortazioni e maledizioni, consigli e mi-

---

[1] I passi de' Padri relativi agli spettacoli d'ogni genere sono raccolti dal DOUHET, *Dictionnaire des Mystères*, Paris, Migne, 1854, pag. 31 e segg.; ed ivi anche, da pag. 1027 a 1220, sono compendiati gli scritti in favore o contro il teatro dal secolo XVII in poi. Ma pei Padri, vedi anche MAMACHI, *Costumi dei primitivi cristiani*, Firenze, Società editrice, 1853, II, pag. 38 e segg., e ALT, *Theater und Kirche in ihrem gegenseitigen verhältniss*, Berlin, Nitze, 1846, pag. 310 e segg. Tali dottrine de' Padri sono sparsamente allegate nel prolisso, ma pur curioso lavoro intitolato: *Della christiana moderatione del Theatro, libro detto l'Ammonitioni a' recitanti per avvisare ogni christiano a moderarsi dagli eccessi del recitare.... Opera d'un Theologo religioso da Fanano, stampata ad istanza del signor* ODOMENIGICO LELINOTTO, Firenze, Bonardi, 1652. Sotto cotesto nome si cela GIANDOMENICO OTTONELLI, che è l'autore del libro, come si ricava dalla ristampa del 1655. L'opera è tutta quanta divisa in più parti, cioè la *Qualità delle Commedie*, la *Soluzione de' nodi*, l'*Istanza*, le *Ammonizioni ai recitanti*, ecc., ed è compresa in cinque volumi.

[2] I canoni de' Concilj riguardanti il teatro sono tutti raccolti nell'*op. cit.* del DOUHET, pag. 15 e segg.

nacce, il sacerdozio cristiano dovette di necessità ricorrere ad altri spedienti: e già nel 425 l'autorità civile veniva in aiuto all'ecclesiastica, inibendo i giuochi ne' giorni delle grandi solennità religiose.[1] Ma perchè ciò non bastava ancora, la Chiesa, quantunque nata ed educata nella semplicità dell'intimo sentimento religioso, non tardò a volgersi a tutte le arti, che efficacemente signoreggiando l'immaginazione avvincono gli animi colle attrattive del diletto; e ben presto si vide il clero cercare colla magnificenza della liturgia di eguagliare la pompa delle feste profane, e così aumentarne l'impressione nella popolare fantasia: mentre i meglio ispirati fra i nuovi credenti, sant'Ilario, san Damiano, sant'Ambrogio, sant'Agostino, san Paolino, Fortunato e molti altri, arricchivano il rito ecclesiastico di cantici pieni di solenne maestà. Agli spettacoli impudichi del teatro si contrappongono pertanto le devote ragunanze de' fedeli nel tempio, e san Grisostomo invita a lasciare i cori de' mimi e de' saltatori per ascoltare invece gl'*inni dettati dallo Spirito Santo, i quali con sacra melodia dal coro di santi uomini, ond'è capo il profeta, s'innalzano al Signore:* e sant'Ambrogio persuade a dilettarsi *non de' canti che apportano seco la morte, e dell'udir le commedie che volgono gli animi agli amori, ma de' concenti ecclesiastici e della voce del popolo, che loda e ringrazia Iddio.*[2] Ma perchè ai rozzi animi non bastava l'intellettuale contemplazione, si direbbe quasi che i Padri intendessero chiamare le turbe anche ad una specie di visibile contemplazione de' misteri della fede simbolicamente espressi. Ecco, infatti, in qual modo Tertulliano nel suo libro *Degli spettacoli* pone come a confronto gli avvenimenti rappresentati sulla scena pagana con quelli, pei quali sarà terribile il novissimo giorno. « Ma quale spettacolo (dic'egli) sarà mai la venuta del Signore, trionfante e glorioso! quale l'allegria degli angeli! quale la gloria de' santi risorgenti! quale il regno de' giusti! quale la novella Gerusalemme! E resta ancora un altro spettacolo: quello dell'ul-

---

[1] Già dalla fine del IV secolo la Chiesa affricana chiedeva ai religiosissimi imperatori Teodosio e Valentiniano la inibizione de' giuochi e degli spettacoli nelle domeniche e nelle altre feste, e specialmente nell'ottava di Pasqua, *poichè il popolo corre al circo piuttosto che alla Chiesa:* LABBE, *Concil.*, I, col. 1702 *b.*

[2] S. GRISOST., *Exposit. in Psalm.*, VIII. — S. AMBROS., III, *in Exod.*, I, 5.

timo e perpetuo giorno del giudizio, non atteso, deriso dalle genti, quando tanta antichità di secolo e tante generazioni di esso in un sol fuoco saranno estinti! Quale ampiezza di spettacolo! quanta materia di meraviglia e di riso, di gaudio, di esultanza, vedendo tanti re che si stimavano abitatori del cielo, insieme con Giove e co' suoi testimoni gemere nelle tenebre profonde; e i regoli che furono persecutori del nome di Dio incenerirsi in fiamme più crudeli di quelle, colle quali essi infierirono contro i cristiani! E i sapienti filosofi abbruciare innanzi a' loro discepoli, e arrossire di aver loro insegnato nulla appartenere a Dio, e nulla essere le anime nostre, e non ritornare a' loro corpi! E i poeti palpitare, non innanzi Radamanto e Minosse, ma al tribunale di Cristo, da essi non aspettato! Allora si udranno i tragici alzare più che mai la voce sulle proprie calamità, e gl' istrioni saranno molto più agili a causa del fuoco! allora gli aurighi si vedranno tutti rossi in ruote fiammanti, e gli atleti non si scaglieranno più nella palestra, ma nelle fiamme! Se non che, io non vorrò allora abbadare ad essi; ma piuttosto fisserò lo sguardo insaziabile in coloro, che incrudelirono nel Signore.... Ma perchè tu vegga di tali cose, perchè tu esulti a tali spettacoli, qual pretore o console o questore o sacerdote userà teco tanto liberalmente? Eppure, queste cose già in certo modo sono rappresentate dalla Fede, per immaginazione dello spirito. »[1] E san Giovanni Damasceno, a sua volta, contrappone per tal modo i misteri della religione ai ludi profani de' giorni festivi: « Costoro corrono, anzi volano ai teatri,

[1] *De spectac.*, cap. XXX. E più addietro, parlando delle dilettazioni della vita spirituale: *Haec voluptates, haec spectacula christianorum sancta, perpetua, gratuita. In his tibi circenses ludos interpretare, cursus saeculi intuere, tempora labentia, spatia dinumera, metas consummationis expecta, societates ecclesiarum defende, ad signum Dei suscitare, ad tubam angeli erigere, ad martyrum palmas gloriare. Si scientiae, doctrinae delectant, satis nobis literarum est, satis versuum est, satis sententiarum, satis etiam canticorum, satis vocum; nec fabulae sed veritates, nec strophae sed simplicitates. Vis et pugillatus et luctatus? praesto sunt non pauca simul. Adspice impudicitiam dejectam a castitate, perfidiam caesam a fide, saevitiam a misericordia contusam, petulantiam a modestia adumbratam. Et tales sunt apud nos agones, in quibus ipsi coronamur. Vis autem et sanguinis aliquid? habes Christi:* Id., cap. XXIX.

mentre noi contempliamo gli spettacoli della Chiesa: noi vi contempliamo Gesù Cristo sopra una tavola consacrata, ascoltiamo le parole del Vangelo, godiamo della presenza dello Spirito Santo, sentiamo la voce de' profeti e l'inno, onde gli angeli esaltano Dio, e che muove anche noi a lodare la maestà di lui. Tutto ivi è spirituale e salutifero, e atto a renderci degni del regno dei cieli. Questi sono gli spettacoli che la Chiesa dà a quelli che la frequentano: ma quali sono invece gli spettacoli di coloro che vanno ai teatri? Essi null'altro vi vedono se non le pompe del diavolo, null'altro vi ascoltano se non la voce di Satana. »[1]

Tali espressioni hanno soltanto significazione mistica e valore allegorico, perchè la storia del riscatto e il novissimo giorno non potevano essere evocati se non dinnanzi alle accese fantasie dei fedeli; ma in esse sta come il primo germe del futuro teatro spirituale, onde più tardi sarà posta in atto la contemplazione, adesso tutta intellettuale, de' misteri religiosi. Per ora è l'anima, è la fantasia che deve dare a sè stessa lo spettacolo tutto interiore del dramma spirituale; più tardi, a suo tempo, dacchè è proprio della natura umana il voler vedere esternamente e sensibilmente riprodotto ciò che muove l'immaginazione ed eccita l'affetto, si avrà la rappresentazione drammatica in nuova forma. Ma poichè ancora non era giunto il tempo in che la religione dovesse liberamente ispirare il dramma rinnovellato, nacque intanto una forma ibrida, come sempre se ne vedono nelle età di decadenza e di passaggio da civiltà e culture invecchiate ad altre di più gagliarda natura. Ond'è che nella Chiesa greca[2] troviamo per

---

1) *Parallel.*, III, 47.

2) E prima ancora presso gli ebrei grecizzanti se, come opina il MAGNIN (*Journal des Savants*, 1848, pag. 199), l'*Uscita dall'Egitto* di EZECHIELE, scritta in greco, ma con sentimenti giudaici, venne rappresentata ne' teatri che Erode fece innalzare in Palestina. Il DU MÉRIL (*Origin. latin.*, pag. 2) nega che nell'*Uscita dall'Egitto* trovisi verun segno di greca imitazione; ma l'idea almeno di riprodurre in un'opera scenica i fatti biblici dovè al poeta venire dal contatto co' greci; e se, più che seguire la forma del teatro ellenico, diede EZECHIELE all'opera sua indole di cronaca drammatizzata, ciò trova sua ragione, come poi pei drammi medievali, nella scrupolosa osservanza del sacro testo. Vedi il dramma di EZECHIELE nel 2º vol. dell' EURIPIDE del *Didot*, ediz. Dübner, 1847, e tradotto in francese nel DOUHET, *op. cit.*, col. 920. — Ai tempi di Erode appartiene certo

opera di Apollinare, di Stefano, di Basilio e d'Ignazio,[1] drammi sacri che s'informano all'arte di Menandro e di Euripide, adoperandone non solo la maniera scenica, ma bene spesso ancora le parole. Un saggio notevole di quest'arte bastarda, che dell'antico si serve a significazione cristiana, l'abbiamo in quel dramma della Passione, *Christus patiens*,[2] da taluni attribuito al Nazianzieno,[3] e ch'è tutto composto di versi de' tragici greci, con cori, semicori e perfino pantomime. In esso Maria negli atti e nel linguaggio ritiene assai più della femmina pagana, che non della donna tant'alto locata dal Cristianesimo: impreca colle parole di Ecuba e di Medea, e come la nutrice di Fedra agita, nel suo dolore, disegni di suicidio. Cosicchè la tragedia è sacra solo per l'argomento: chè, per quanto in un centone possano i versi essere ingegnosamente intrecciati per trarli a diversa sentenza, pure non si può interamente toglier loro la primitiva significazione. Oltre alcuni versi presi ad Eschilo e a Licofrone, questo dramma ne contiene non meno di milledugentosettantatre tra-

---

la *Susanna*, che Eustazio (*Ad Dionys. Perieg.*, v. 930) dice fatta al modo di Euripide, e che ha per autore un Niccola di Damasco, autore di altri componimenti drammatici (vedi Magnin, *loc. cit.*, pag. 201), ma che taluni attribuiscono a San Giovanni Damasceno (*Opera*, Parigi, 1712, I, XLVII).

[1] Autore nel IX secolo di un *Adamo, drama de primi parentis lapsu*, dove intervengono Dio, Adamo, Eva, il Serpente, ecc. Vedilo tradotto nel *Dict. des Myst.*, col. 108 e 421, e su di esso un articolo del Magnin nel *Journal des Savants* del 1849.

[2] Vedine il testo nella citata edizione di Euripide, e la traduzione francese nel *Dict. des Myst.*, col. 583. Su questa tragedia è pur da vedere J. G. Brambs, *De auctor. tragoed. christ.... Greg. Nazianz. falso attributae,* Eichstadt, 1883, e il testo datone dal medesimo a Lipsia coi tipi del Teubner nel 1886. Una traduzione italiana del secolo XVI, fatta da Giovanni da Falgano, notaio fiorentino, cognato di Pietro Perugino, si trova nella Magliabech., II, I, 191: v. Bartoli, *Mss. ital. della Nazionale di Firenze,* Firenze, Carnesecchi, 1881, I, 168.

[3] Per le opinioni pro e contro, vedi la prefazione al *Christus* Coriolani Martirani, Parma, Stamperia Reale, s. a. pag. XIII, ed il Magnin, *Journal des Savants*, 1849, pag. 14. Secondo quest'ultimo, il dramma, quale noi lo possediamo, sarebbe la riunione in uno di tre componimenti, dovuti forse allo stesso Nazianzieno, a un altro Giovanni di Antiochia e a Stefano (*Ibid.*, pag. 22), e Tzetze fu probabilmente autore della forma in che ci è pervenuto (pag. 283).

sportativi, più o meno integralmente, dalle varie tragedie di Euripide.[1] Bensì in siffatti giuochi ingegnosi possono alcun tempo durare le letterature che, giunte presso al loro fine, servono soltanto di passatempo ai dotti e ai semidotti; ma non per tali vie si può sperare di riprodurre il sentir generale, e dare nascimento a nuove forme dell'arte. Ond'è che questa larva di componimento drammatico resta soltanto a prova di decadimento intellettuale e d'infiacchimento della poetica facoltà.

Ma non è intento nostro il tessere la storia dell'arte drammatica durante i secoli dell'età media. Se volessimo addossarci sì ardua fatica, vorremmo distinguere tre diversi periodi, che hanno riscontro nella storia generale della civiltà.[2] E invero, chi voglia fra loro ricongiungere gli ultimi tempi della romana cultura coi primi del Risorgimento, e ritrovare i nessi fra l'incivilimento pagano che tramonta e quello cristiano che sorge, dovrà distinguere un periodo di coesistenza e di contrasto fra le due religioni e le due civiltà; poi, un secondo di vittoria del Cristianesimo; indi un ultimo, nel quale gran parte dell'antico si restaura, e più o meno intrinsecamente si conserta ai tempi novelli. Se questo generale criterio di storia si appropri alle vicende particolari dell'arte drammatica, troveremo che, nel primo periodo, lo spettacolo scenico pagano dura ancora, sebbene combattuto dai Padri, e che, per finir di vincerlo, taluna volta se ne usurpano le forme, animandole di altro spirito, e accozzandone frammenti a diversa significazione. Nel secondo periodo, invece, il conflitto è terminato, il trionfo della nuova credenza è compiuto, e allora nasce il vero dramma cristiano, che vien fuori non per sbiadite reminiscenze dell'arte pagana o per timide imitazioni, ma per intima forza del pensiero e del sentimento religioso. Nel terzo, abbiamo il risorgimento dell'antica cultura, la cui efficacia si estende a tutti gli ordini civili e a tutte le manifestazioni della vita: sicchè l'imitazione dell'antica arte scenica altro non è se non uno de' tanti aspetti, coi quali si produce siffatto svariato fenomeno della storia moderna.

---

1) Per l'esattezza di questo calcolo vedi Doering, *De tragoedia christiana quae inscribitur:* ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΑΣΧΩΝ. (s. n.).

2) Vedi Magnin, *Les origines du Théâtre moderne*, pag. xx.

Della prima età e della terza noi non dobbiam discorrere; ma, restringendoci alla seconda, diremo soltanto della forma drammatica che prende vigore dal concetto cristiano. Certo, anche allora dell'antico restavano alcuni rimasugli, i quali servono a spiegarci storicamente il pieno risorgimento dell'arte classica nel secolo decimoquinto e decimosesto; e, se non sulle scene de' teatri, nelle celle de' grammatici e nelle scuole de' retori suonava ancora un'eco delle tragedie e commedie latine, e queste faticosamente s' imitavano, non perchè fossero recitate, ma per mero esercizio di stile.[1] Or questo culto segreto portò col tempo i suoi frutti; e se anche la rammemorazione di Terenzio[2] nel prologo de' sacri drammi di Roswita non abbia vera relazione coll'intrinseca natura di quelli, ma simboleggi soltanto colla

---

1) Du Méril, *op. cit.*, pag. 13 e segg. e 21. Tuttavia vedi contro Magnin, *Biblioth. de l'École des Chartes*, I, 254. — Anche sulla durata degli spettacoli profani nell'età barbarica regna la medesima incertezza, e gli eruditi sono discordi fra loro. Ad esempio, nel noto passo di S. Gregorio di Tours (*Hist. francor.*, X, 16), ove è detto di Radegonda abbadessa del VI secolo, *quod Barbatoriae intus eo* (al monastero) *celebraverit,* alcuni veggono indicati passatempi drammatici, altri che in *suo monasterio artem tonsoriam exerceri passa sit:* mentre il Ducange (*ad vocab.*) dal canto suo vi scorge soltanto una mascherata: *Multo vero similius videatur id esse, quod* mascarade *nostri vocant.* — Si è però fatta dal prof. Rajna (*Il teatro di Milano e i canti intorno ad Orlando e Ulivieri,* nell'*Arch. St. Lomb.*, anno XIV, 1887), pienissima luce circa l'asserzione del Fauriel (*Dante et les origin. de la litter. ital.*, Paris, Durand, 1854, I, 387), da altri prima e poi accolta, che durante l'età media a Milano si recitassero in teatro i fatti dei Paladini. La prima fonte della notizia, che via via modificandosi giunse al Muratori (*Antiq.*, Dissert. XXIX), è la *Cronica major* di Galvano Fiamma, nella quale si parla bensì del teatro milanese, ma qual era ai tempi romani, notando che su di esso allora *ystoriones cantabant aliquas pulcra et virtuosas ystorias, sicut* NUNC IN FORO *cantatur de Rolando et Oliverio.* Così dal teatro si va alla piazza, e dall'età media si scende al sec. XIV.

2) Terenzio in disputa con un *delusor* è introdotto anche, quasi a rappresentare la commedia classica in contraddizione colla popolare, in un frammento di prologo, che alcuni, come il Magnin (*Biblioth. Écol. Chart.*, ser. V, t. I, p. 524) attribuiscono al VII secolo, altri fanno scendere sino all'XI. Vedi su di esso il Du Méril, *op. cit.*, p. 21, che vi scorge *bien plutôt une déclamation philosophique contre le théâtre ancien, que le prologue d'une pièce représentée pendant le septième siècle.*

memoria del nome illustre, l'arte stessa rappresentativa, ben può dirsi che, nel secolo XIV, Albertino Mussato non avrebbe scritto il suo *Ezelino*,[1] se non avesse proseguito di lungo studio e di grande amore quell'autore drammatico, che l'età media conobbe e meditò sopra tutti gli altri: vo' dire lo scrittore, o gli scrittori quali si siano, delle tragedie che vanno sotto il nome di Seneca. Un'ombra dell'arte antica restò invero nelle fredde imitazioni de' retori, e la declamazione che facevasene in pubblico fu pallida immagine delle recitazioni de' teatri.

Ma dovendo noi trattare non generalmente dell'arte drammatica nell'età media, bensì della sola forma che è frutto dell'ispirazione religiosa e dell'ecclesiastica cerimonia, lasceremo ogni altra considerazione da banda, e verremo ormai alla nostra particolare materia.

III

ORIGINI SACRE E LITURGICHE DEL NUOVO DRAMMA

Il dramma antico venne meno, adunque, come opera letteraria per le tristi condizioni della latina cultura; e come spettacolo scenico, per quelle insieme e per le civili, nonchè pel prevalere del Cristianesimo. Ma il sacerdozio cristiano, mentre da un lato colle sue censure ed invettive dava il colpo di grazia ad una maniera drammatica ormai già presso a mancare, dall'altra aiutava efficacemente il nascere d'altra forma, diversa in tutto da quella. Il dramma perciò moriva coll'arte pagana e veniva sepolto nel suo paludamento classico e letterario, per rinascere poi nell'umile veste cristiana e popolare; il sacerdozio cristiano

1) Taccio dell'*Achilleis*, essendo ormai chiaro appartenere essa al vicentino Antonio Loschi, come è dimostrato dal TODESCHINI, *Del vero autore della tragedia* L'Achille.... *Lettera al prof. A. Meneghelli*, Vicenza, Picotti, 1832.

sulla sua fossa gridava l'anatema, senza prevedere che l'avrebbe più tardi aiutato a risorgere sott'altra forma. Ma esso rinasceva, perchè non è semplice diletto degli occhi o genere arbitrario di poesia, ma frutto spontaneo della civile convivenza e forma necessaria dell'arte.

Nessuno, credo, stupirà, nè si scandalizzerà se noi affermeremo che il novello dramma nacque nel tempio: tanto più che qui non abbiamo un fatto unico e straordinario, ma tale invece, che ha riscontro nella storia di altre letterature. Anche altrove ed antecedentemente, la forma drammatica fu ampliamento graduale della cerimonia religiosa. Lasceremo dell'India, perchè in ciò non tutti i dotti sono concordi:[1] ma niuno dubita che in Grecia il dramma non fosse un inno cantato innanzi all'ara di Bacco. Le feste dionisiache cominciarono coll'essere una muta rappresentazione, ove un sacerdote armato di scure simboleggiava, inseguendo una vergine, Licurgo che correva dietro a Dionisio. Ma la scena simbolica doveva naturalmente e a poco a poco esprimersi col mezzo della parola; e questa, come in simili casi avviene, fu inno cantato da un coro intorno all'ara, ove sacrificavasi il capro, figura de' destini del nume. Andando sempre più avanti, i cantori furono prima da Alcmano, poi da Stesicoro, divisi in due o tre gruppi; finchè Tespi ai dicitori de' canti alterni aggiunse un'attore, che colla maschera e con variati e appropriati atteggiamenti narrava e rappresentava alcuni fatti già cantati soltanto dal coro. Per ultimo, al protagonista si aggiunse il deuteragonista, indi il tritagonista; e con questi tre personaggi e col coro si ebbe la forma più perfetta dell'antico dramma ellenico.[2] Il quale più tardi si andò ancor maggiormente svolgendo, e dalle are fu trasportato in teatri a bella posta costruiti, dove ancor spicca tutta la naturale eleganza dell'arte greca, e con Epigene, a quel che si vuole, cominciò a trattare altri argomenti oltre quelli dell'antica leggenda

---

[1] Fra i più autorevoli contraddittori dell'opinione che ragguaglia le origini del Dramma indiano con quelle de' Misteri medievali, è il WEBER, *Hist. de la Littér. indienne*, trad. Sadous, Paris, Durand, 1859, pag. 316.

[2] *Olim tragoediam prius quidem Chorus solus agebat: postmodum vero Thespis unum invenit histrionem, ut chorus interdum requiesceret: secundum postea Aeschylus adjecit, et tertium Sophocles: atque in hunc modum tragoedia consummata est:* DIOG. LAER., in *Plat.*, XXXIV.

sacra, nè più ebbe che fare colle gesta del figlio di Semele, sicchè potè dirsi *nihil ad Baccum;* ma sempre ritenne memoria del suo prisco carattere religioso: e l'occasione del dramma nelle solennità dionisiache e le vesti festive degli spettatori e il nome dato agli attori di artisti di Bacco, e il *timele* che dedicato al nume sorgeva in mezzo all'orchestra, e il posto d'onore serbato ai sacerdoti di quello,[1] ricordavano la primitiva unione del dramma col sacro rito, e il successivo suo svolgimento dall'inno corale.[2]

Ora, la stessa origine sacra e il medesimo processo storico si ritrova nel dramma dell'età media. Il Cristianesimo, come ogni altro culto, ebbe ben presto le sue solennità, celebrate con canti e addobbi e riti speciali, e questi riti furono di due sorta: simbolici cioè, o rappresentativi, secondo adombravano in modo sensibile i misteri religiosi, o riproducevano con azione animata i fatti principali della missione di Cristo in terra. Ma nelle forme simboliche a poco a poco tanto si oscurò la relazione fra la parvenza e il concetto, che null'altro ormai quasi sembrano agli

[1] L'antico spettacolo indiano, anche fuori della pagoda, era diretto da un Bramino, che prima di cominciare dava la benedizione al pubblico: vedi Du Méril, *Histoire de la Comédie*, Paris, Didier, 1864, I, pag. 184.

[2] Lo stesso svolgimento da un canto lirico religioso, e cioè da lamentevoli monodie in lode dei martiri della famiglia di Alì, ha il teatro odierno persiano, fattoci primamente conoscere dal Chodzko nella *Revue d'Orient*, 1845. Lo stesso autore pubblicò di poi: *Théâtre persan, choix de Téaziés, trad. pour la première fois du persan*, Paris, Leroux, 1878. Il dramma sacro persiano secondo il Gobineau, (*Relig. et philosoph. dans l'Asie centr.*, Paris, Didier, 1866, pag. 362), non sarebbe più antico di una sessantina di anni; ma il Royer, (*Op. cit.*, 1, 360,) vuol farlo risalire ad età assai più remota: e se non precisamente nella forma odierna, nel concetto almeno; nel che ci sembra aver egli ragione. Comunque sia, questi drammi, o *teazié* (da *azâ*, piangere la morte di persona amica, lamentarsi per la sua perdita), si sono svolti dai cantici della ricorrenza del *Moharram*, e a poco a poco la narrazione commemorativa si è trasformata in rappresentazione. Ma seguendo lo stesso svolgimento che ebbe il dramma cristiano medievale, i *teazié*, già unicamente consacrati a ripetere la leggenda di Alì e de' suoi, cominciano ormai a trattare anche della vita di altri santi maomettani (vedi Gobineau, pag. 368), e probabilmente finiranno coll'ampliarsi sempre più. Sui *teazié* vedi Renan, *Nouvell étud. d'hist. relig.*, Paris, Levy, 1884, p. 185, e Montet, *La relig. et le théâtre en Perse*, nella *Revue de l'hist. des relig.*, vol. XIV.

occhi dell'universale se non cerimonie consacrate da lunga tradizione: e le rappresentative, dopo aver avuto nelle usanze medievali un vario e ricco svolgimento drammatico, quando posteriormente si volle che la liturgia tanto più avesse di solenne e di augusto, quanto più il volgo ne venisse allontanato, e fosse resa immobile ed uniforme, cederono il luogo a cerimonie, dalle quali è quasi sparito ogni vestigio di scenica rappresentazione.[1]
È noto, per recare un esempio calzante, come l'atto stesso più solenne del culto, l'uffizio cioè della Messa, altro non sia nelle varie sue parti se non una continuata immagine simbolica di avvenimenti reali e di spirituali misteri, che l'occhio della generalità più ormai non discerne.[2] Tuttavia l'altare altro non

---

[1] Parlando in generale dell'antica liturgia, e più specialmente di quella della Domenica delle Palme, così si esprime il CLÉMENT, (*Hist. génér. de la musique relig.*, Paris, Le Clerc, 1861, pag. 201): *Tout est plus complet qu'aujourd'hui, et offre un sens plus profond. Actuellement il ne reste plus des anciennes cérémonies que le dialogue entre le célébrant et les enfants de chœur. Les trois coups qu'il frappe à la porte de l'église en chantant:* Attolite portas, principes, vestras, *sont un faible symbole, soit qu'on les compare à la station de la porte de la ville, soit qu'on les considère comme un vestige de l'importante cérémonie qui termine cette magnifique procession du Dimanche des Rameaux. Le rite romain s'éloigne dans cette circonstance beaucoup plus encore que le rite parisien des coutumes du moyen-âge. Il paraît certain, au reste, qu'à cette epoque les fêtes religieuses n'avaient pas de programme officiel rigoureusement arrêté. L'initiative des églises et des populations y jouait le plus grand rôle, et nous ne saurions nous en plaindre, car l'un des principes de notre admiration pour ces siècles si rapidement* (!) *écoulés est précisément cette manifestation, variée à l'infini, d'un sentiment général, universel.... De nos jours les offices divins n'offrent plus dans leur partie liturgique que des débris défigurés des grandes scènes dont nous donnons une imparfaite esquisse. Mal coordonnés, tronqués et dépourvus d'homogénéité, ils ne présentent plus qu'un symbolisme obscur, souvent inintelligible, et, conséquence funeste, le spectateur se moque souvent de ce qu'il ne comprend plus.*

[2] Del resto, gli stessi teologi non si accordano nell'interpretazione, taluni vedendo nell'uffizio sacro simboleggiati tutti i misteri della vita di Cristo, ed altri solo quelli della Passione. Vedi in proposito: DURAND, *Le culte catholique dans ses cérémonies et ses symboles.... Ouvrage approuvé et recommandé par plusieurs Evêques*, Paris, Méquignon, 1868, pag. 67 e segg.

è nella sua forma costante se non un marmo sepolcrale, e la croce che vi sta sopra ricorda quella alzata sulla vetta del Calvario. E durante la funzione il sacerdote versa il vino nel calice, come Cristo durante la cena; e tre volte spande l'incenso sulle specie consacrate, come altrettante bruciò i suoi profumi la Maddalena; poi si lava le mani, in memoria della lavanda degli Apostoli; quindi va in mezzo all'altare, per ricordare il tragitto di Gesù dal cenacolo a Getsemani; inchina il capo, come fece il Maestro nell'eccesso del dolore, e lo rileva quindi coll'*Orate fratres*, ripetendo ciò che quegli disse ai discepoli, affinchè non soccombessero alle tentazioni. L'imposizione delle mani adombra la translazione de' peccati degli uomini sul capo d'un solo: l'elevazione è figura dell'innalzamento sulla croce, e il calice del sacerdote si riaccosta allora all'immagine del Crocifisso, quasi per raccoglierne il sangue. Il *Memento* si riferisce all'aprirsi delle tombe: il *Nobis quoque peccatoribus* alla preghiera del buon ladrone: la seconda elevazione alla morte: il *Libera nos Domine* ai misteri della sepoltura: la frazione dell'ostia alla ferita del costato: l'*Agnus Dei* alla resurrezione: la comunione al cibo eucaristico presentato agli Apostoli, e finalmente l'*Ite missa est* all'ascensione in cielo.[1]

Che se tanta parte di storia resta quasi nascosta ed involuta nell'odierna liturgia, molto maggiore è quella che se ne rinviene nel rituale ecclesiastico de' primi tempi, quando la sottile veste simbolica lasciava meglio trasparire ciò che velava, e alla commemorazione in forma drammatica prendevano parte, in certo modo, anche i fedeli raccolti nel tempio. Il che meglio s'intenderà s'io qui riferisca ciò che l'Alt scrive rispetto all'uffizio religioso de' prischi secoli.

« Volendosi (ei dice) rappresentare simbolicamente il fatto della salvazione, anche il luogo doveva corrispondere al fine della festa religiosa: e perciò, come il mistero della comunione dava norma all'intero servizio divino, così la tavola dell'altare, come luogo ove Cristo, luce del mondo e sole di giustizia, si univa ai credenti, doveva essere posto verso Oriente; e se più tardi lo spazio fu circondato di muro semicircolare, questo venne a rammentare la vòlta celeste, al modo stesso che già anche la sacra cena riguardavasi qual cibo celestiale. Frattanto si disposero le

---

[1] DURAND, *op. cit.*, lib. I, cap. V e segg.

cose in modo, che quanto era fra le porte d'entrata alla casa di Dio e l'altare, posto colla sua tavola della comunione a quelle di faccia, simbolicamente e appropriatamente raffigurasse la via del cristiano, dal suo primo entrare nella fede, fino al ricevimento del dono supremo di grazia e di gloria. Il portico era simile al paradiso, scena del peccato originale, che rammentavano appunto le immagini di Adamo ed Eva quivi di regola collocate; ma, uscendo da esso, più non si restava privi di difesa e di protezione, e in preda alle tempeste della vita; chè l'uomo era accolto nella nave della chiesa, la quale, a chi vi entrasse con fede, assicurava l'approdo nel porto della pace celeste. La chiesa, fin dall'esterno portico, con le divisioni destinate ai catecumeni e ai condannati alle penitenze ecclesiastiche, dava a vedere pur sensibilmente, quanto ciascuno fosse lontano o vicino al godimento della sacra cena e all'unione col Signore. Quelli ad esempio, ai quali era imposto il più duro grado di penitenza, erano relegati al tutto fuor delle porte: mentre gli altri, che dovevano superare soltanto l'ultimo e più mite grado, ottenevano il loro posto tra i fedeli, non però ancora stando fra i comunicati. Ora, non sembrando conveniente che l'altare, ove aveva luogo la miracolosa e beatifica unione di Cristo col credente, fosse esposto agli sguardi di quelli, che se non erano esclusi dal tempio, non però erano ammessi alla comunione, lo spazio in che quello si conteneva, veniva segregato per mezzo di grate e cortine; e così i gentili convertiti al Cristianesimo ritrovavano qui quasi la stessa disposizione, alla quale erano avvezzi ne' loro teatri. E, come in quelli vedevano il palcoscenico, su cui gli Dei e gli Eroi rappresentavano la favola teatrale, così qui l'altare elevato sul pavimento della chiesa; là, nella tragedia, la parete posteriore raffigurava generalmente la facciata di un palazzo reale: qua, tutto ricordava che il punto dell'altare dovesse tenersi come santuario, donde il Re dei re impera nella sua invisibile maestà: specialmente dopo che, introdottosi il culto delle immagini, le figure di Cristo e di Maria vennero poste nella parete stessa dell'altare. E come nel teatro le regie porte del mezzo si aprivano soltanto quando il principe usciva sulla scena, così queste, ora aprendosi ed ora chiudendosi, effigiavano quelle del cielo: mentre le due laterali erano destinate ai preti ed ai diaconi, quasi cortigiani del Signore, e ai laici venienti dal di fuori e da lunge. Finalmente, per la rappresentazione liturgico-simbolica del patto della Redenzione, era

necessario un conveniente apprestamento, e anche a ciò fu provveduto. Ma se vogliamo avere chiara idea dell'antica liturgia cristiana, e' ci conviene riportarsi a que' tempi, ne' quali i fedeli venivano in chiesa fin dalla sera, passandovi la notte fra canti e preghiere, e aspettandovi lo spuntar del mattino, nè partendone innanzi il meriggio.

« Tutto frattanto è silenzio: solo di tempo in tempo nella chiesa, scarsamente illuminata, si fanno sentire sospiri e singhiozzi, accompagnati da lagrime di penitenza; segni di quel doloroso pentimento, col quale gli adunati confessano i loro peccati al Signore. A un tratto, allo squillo delle campane, si aprono le sacre porte, simili a quelle celesti. Il prete esce dal santuario con in mano il turibolo; e quando, agitandolo, ha traversata tutta la chiesa sino al vestibolo, le nuvole dell'incenso si addensano sulla comunità, come lo spirito di Dio galleggiante sulla superficie delle acque. Insieme col prete comparisce il diacono, con candela accesa in mano, per tal modo ricordando la prima mattina della creazione, quando Dio disse: *Sia fatta la luce.* Frattanto la comunità de' fedeli, o per essa il coro de' cantori, intuona il Salmo 104, durante il quale il prete rientra col diacono nel santuario. Alla fine del canto si richiudono le sacre porte; e la solenne quiete che subentra, lascia ad ognuno il tempo di riflettere perchè si sieno richiuse, e perchè di nuovo regni nella chiesa il silenzio. La coscienza delle proprie colpe, senza bisogno di speciale rammemorazione della caduta, chiaramente ricorda ciò che disgiunge l'uomo da Dio: e soltanto per raffigurare i vani tentativi de' tempi anteriori, in che si sperava propiziare Dio co' sacrifizi, riappare agli occhi de' fedeli il diacono col turibolo, mentre il coro co' versetti dei *Salmi* esprime la brama di un migliore aiuto, terminando colle parole: *Quia apud Dominum misericordia, et copiosa apud eum redemptio. Et ipse redimet Israel ab omnibus iniquitatibus ejus.* Allora si riaprono le porte del santuario, per mostrare che questa speranza della liberazione, fiduciosamente espressa, non riuscirà vana. Il prete legge brani profetici dell'Antico Testamento, che alludono alla ventura apparizione del Salvatore, e colla preghiera e la benedizione chiude la prima parte della solennità religiosa. Ma, malgrado delle promesse di un Redentore mandato da Dio, i cantici di penitenza e le lamentazioni continuano pur sempre: e il cuore angosciato più volte si sfoga in un ripetuto *Kyrie*

eleyson, seguitando per tal modo, finchè i primi raggi annunzino la nascente Domenica, il giorno del Signore, e nel sole che caccia le tenebre notturne, i fedeli scorgano il simbolo della luce del mondo, del figlio di Dio divenuto uomo. Allora il diacono dall' interno del santuario intuona la salutazione angelica (*Gloria*), cui fa seguito la lezione de' *Salmi*. Ed ecco giunto il momento, nel quale il Salvatore promesso e lungamente sospirato è in procinto di uscire dal suo silenzioso recesso, e pubblicamente presentarsi al popolo. Le sacre porte si aprono, e dal santuario esce il vescovo, ancor vestito con tutta semplicità, per ricordare l' umile comparsa di Cristo nel mondo; egli è accompagnato dal resto de' sacerdoti, per rappresentare il Salvatore, il quale attorniato dai discepoli si aggira framezzo al popolo d' Israele, che intuona cantici di lode. Qui per meglio simboleggiare l' ufficio dottrinale di Cristo, segue la lezione biblica, e prima di tutto i brani della Legge e de' Profeti: quindi, in corrispondenza coll'Antico Testamento, le *Epistole*, e in confronto colle profetiche promesse di un Salvatore, l'Evangelio, al quale si unisce la Predica. Con ciò è chiuso il servizio divino pei non ammessi al godimento della sacra cena; essi, perciò, sono licenziati con preghiera e benedizione, e nella chiesa restano soltanto i fedeli. I quali, dopo una prece a bassa voce, si uniscono alla comune preghiera liturgica, e ad ogni parte di ciò che è detto dal diacono, fanno concordemente seguire un *Kyrie*. Allora il vescovo pronunzia la colletta, dopo la quale ha luogo la riuniune dei doni di pane e vino, arrecati in sacrificio dai membri della comunità. A ciò tien dietro la *Proskomidia*, ossia la rappresentazione simbolica della Crocifissione e della Sepoltura, eseguita col pane della sacra cena, l'Offertorio, il *Credo*, il *Praefatio* col *Sanctus*, la consacrazione e comunione de' preti e de' fedeli: dopo di che una preghiera di ringraziamento e la benedizione compiono il servizio divino, che, conservato in tutta la sua lunghezza nelle chiese di Siria e di Palestina, dura anche adesso fino a mezzogiorno; circa, cioè, dodici ore; sicchè il punto culminante di esso, l' unione di Cristo in sacramento ai fedeli, anche esternamente corrisponde col punto culminante del giorno.

« Chiunque vivamente si rappresenti all' intelletto un siffatto uffizio divino, non può non riconoscervi il più magnifico e solenne dramma che mai potesse immaginarsi. Però abbisognava

a tal uopo un sì gran spazio di tempo, che perfino in Oriente, ove la sofferenza è maggiore che nell'Occidente, parve troppo lungo per le domeniche comuni, sicchè si cercò di abbreviarlo e accomodarlo a minor misura, e si trasferì la parte che preparava l' umanazione di Cristo al dopo pranzo del Sabato, il che venne a formare i *Vespri;* e la celebrazione ecclesiastica della Domenica si cominciò alle sei del mattino, terminando la prima parte colla confessione de' peccati e il *Kyrie*, cui seguiva il *Gloria*, coincidente col levar del sole. Più tardi ancora, sembrò troppo lungo un servizio di sei ore, dalle sei cioè del mattino al mezzogiorno; e, come nella greca, così nella Chiesa latina, si cercò di abbreviarlo vieppiù, restringendolo possibilmente a due ore. Bisognò adunque, dopo l' invocazione: *In nomine Patris, Filii et Spiritus Sancti*, contentarsi di alludere fuggevolmente, per mezzo del Salmo 43, al triste stato del genere umano dopo il peccato originale, e alla speranza della divina grazia. A ciò fecesi seguire il *Confiteor*, e invece del cantico de' *Salmi* un breve *Introitus*, e quindi il *Kyrie*, e immediatamente dopo il *Gloria*. Il quale però, non combinando più col sole nascente, si accompagnò stranamente col *Kyrie*. L'antica e quadruplice lezione della *Bibbia* fu ridotta a due sole volte, *Epistola*, cioè, e *Vangelo;* ma fu ritenuta l'antica salutazione *Dominus vobiscum*, la quale nel prisco ufficio divino era al suo vero luogo, poichè il lettore del brano biblico appunto allora si presentava ai fedeli: quando, invece nella Messa romana e nel servizio luterano riesce un po' singolare che il sacerdote, il quale da lungo tempo fa le sue funzioni all'altare, ora soltanto saluti la comunità. Alla lezione del Vangelo avrebbe propriamente dovuto tener dietro la Predica, ma per non interrompere il servizio dell'altare si tralasciò, e si fece seguire il *Credo;* poichè, dopo introdotto generalmente l' uso del battesimo de' bambini, non ci furono più catecumeni nel primitivo senso della parola, nè più alcuno era escluso dal tempio, nè molti ormai eran quelli che volessero comunicarsi nelle domeniche comuni. Al *Credo* tenne dietro l'Offertorio, il *Praefatio*, la Consacrazione colla preghiera *Pro vivis et defunctis*, e la Comunione: la quale però, ora che il solo celebrante comunicava, parve mera aggiunta. Ma, cessando la comunione domenicale de' laici, fu spezzata l' unità del dramma simbolico-liturgico. In luogo di quella, e perchè non rimanesse fuori la parte più essenziale del culto, la Chiesa

greca e la romana si contentarono della sola comunione del prete: ma i fedeli non altro più fecero se non vedere ed udire ciò che il celebrante faceva e diceva co' suoi accoliti: come più tardi, nel tempio protestante, per conservare l'indole di comunione, tutto si raccolse nella Predica. E così, per diverso modo, le singole parti del servizio divino, che prima erano unite insieme da un nesso logico e dal fatto sostanziale dell'universa comunione de' fedeli, vennero posteriormente a separarsi le une dalle altre. »[1]

IV

IL DRAMMA LITURGICO

La forma drammatica meglio apparisce nella liturgia cristiana in quelle feste che non tanto celebrano i solenni misteri e i dogmi della religione, quanto piuttosto servono a rammemorare i fatti capitali della vita e missione di Cristo: e di siffatto rituale resta anche al dì d'oggi alcun vestigio. Così nella Domenica delle Palme la processione de' fedeli con rami d'ulivo in mano rammenta l'entrata trionfale di Cristo in Gerusalemme; mentre l'apertura delle porte del tempio, tre volte percosse dalla croce, simboleggia la durezza degli animi chiusi all'annunzio della buona novella. L'uffizio delle tenebre nella Settimana Santa ritiene tuttavia forme simboliche insieme e drammatiche, dappoichè lo spegnersi de' lumi significhi l'oscurità che si fece in sulla terra al momento della crocifissione, mentre il suono delle tabelle ricorda il cupo rombo de' tremuoti, onde fu squarciato il velo del tempio,[2] ed anzi l'intero uffizio pa-

---

[1] ALT, *op. cit.*, pag. 335 e segg.

[2] Ad Amiens, Jumièges e Rouen in tal giorno effettivamente si rompeva la cortina dell'altare: *et tunc trahatur ab utraque parte, ut scindatur per medium:* vedi DU MÉRIL, *op. cit.*, pag. 51.

squale con il *Passio* cantato a tre voci, del diacono che appena accenta la parte narrativa de' Vangeli, del suddiacono che in tuono acuto declama le parole di Pilato, di Giuda e degli Ebrei, e del sacerdote che con dolce canto ripete quelle del Salvatore, può dirsi prettamente drammatico.

Nell'età, cui si riferiscono i nostri presenti studj, e della quale il colmo potrebbe porsi al XIII secolo, l'uffizio ecclesiastico aveva nelle sacre ricorrenze evidentissima natura di dramma. Così, ad esempio, la sera del 24 dicembre, si poneva innanzi all'altar maggiore una specie di tenda o di tabernacolo, che simulava il presepe, colla Madre e il Bambino, e spesso dai due lati della cuna un Angelo e san Giuseppe, e qualche volta anche l'asino e il bue. A mezzanotte, voci melodiose, che partivano dall'alto della chiesa e parevano scender dal cielo, annunziavano il miracoloso nascimento, e il clero intuonava un'antifona che chiudevasi col *Gloria*, ripetuto dalle mille bocche de' fedeli. Più tardi, compiuta cioè la Messa dell'aurora, si avanzavano uomini vestiti da pastori, che dal diacono erano introdotti al presèpe, ove offrivano doni rustici e cantavano liete canzoni, finchè dal sacerdote venissero licenziati coll'incarico di spandere la lieta novella fra gli uomini.[1] L'adorazione dei Magi aveva luogo nella festa dell'Epifania, e allora vedevansi procedere verso l'altare tre chierici, riccamente vestiti, con corteggio di servi, e baciarsi lietamente l'un coll'altro innanzi di porsi alla ricerca del Re dei re, che la stella, secondo le antiche profezie, loro testimoniava esser nato. Giunti al presepe, e interrogati che cosa cercassero, si aprivano le cortine, e veniva ad essi mostrato il divin pargolo, al quale facevano offerte d'oro, d'incenso e di mirra: dopo di che si addormentavano, e un angelo appariva loro come in visione ad ammonirli di tenere altra via nel ritorno. Nella Domenica delle Palme, il clero usciva di chiesa processionalmente, e oltrepassava le mura della città: allora alcuni fanciulli, posti sulle torri della porta, intuonavano un inno di gloria, e la processione inginocchiandosi teneva loro bordone, ritornando festosa al tempio. Nella solennità della Pasqua, le Marie andavano al sepolcro, sul quale era seduto un angelo, che loro faceva nota la resurrezione del Re-

---

[1] MAGNIN, *Journal de Savants*, 1861, pag. 489; CLÉMENT, *op. cit.*, pag. 97 e segg.

dentore, e questi poi si presentava ad esse, e le mandava a riferire il miracolo agli Apostoli.[1)]

Anche le altre feste principali celebravansi allo stesso modo, riproducendo cioè i fatti, a' quali si riferivano, come rilevasi dagli antichi libri liturgici che tuttor si conservano. E se gli esempj che più spesso verremo citando appartengono, più ch'altro, a chiese oltramontane, ciò non vuol dire che quelle d'Italia avessero altre usanze; bensì che, sinora almeno, gli studj dei dotti stranieri si sono rivolti su tal soggetto, assai rilevante e curioso, più che quelli de'dotti nostrani; ed è ben probabile, che se si frugasse per entro gli antichi messali e diurnali e processionarj e responsorj e antifonarj delle chiese italiane, molto si potrebbe rinvenire all' uopo nostro, come ne dà saggio l'*Ordinarium Ecclesiae Parmensis.*[2)] Il quale nella sua forma presente è del secolo XV soltanto, ma, secondo ogni probabilità, segna un termine ultimo di replicate mutazioni; e nella sua parte sostanziale e in ciò che il rito più contiene di drammatico, rimonta certamente a tempi più vetusti. Da questo prezioso libro sappiamo intanto, che la festa dell'Annunziazione annualmente (*annuatim*) celebravasi a questo modo nella chiesa di Parma, *ad inducendum populum ad contritionem*, e insieme *ad confirmandum ipsum in devotione Virginis Mariae:* dalle finestre, cioè, della vòlta scendeva per *funes* un Angelo, *usque per directum pulpiti, super quo Evangelium cantatur, in quo fit reverenter et decenter Repraesentatio Virginis Mariae,*[3)] *ipsam angelica salutatione devote annunciaturum, cum*

[1)] CLÉMENT, *op. cit.*, pag. 89-290. Per tutte queste varie forme della liturgia nelle massime solennità, e per le reliquie che tuttavia qua e là ne rimangono, vedi DU MÉRIL, *op. cit.*, pag. 42-53, e *Dictionn. des Myst.*, col. 633, 845, 847, 973-79.

[2)] Parma, Fiaccadori, 1866.

[3)] Il dotto editore dell'*Ordinarium*, l'ab. BARBIERI, opina che la Rappresentazione fosse fatta per mezzo di figure artefatte, tanto più che in un inventario del 1483 si rammentano *vestes Annunciatae de serico rubeo.* Veramente la cosa potrebbe sembrar probabile rispetto all'Angelo che doveva scendere giù per le funi, sebbene anche ciò non fosse, come vedremo, impossibile a farsi da un uomo: nè la recata menzione delle vesti ci par segno sicuro che dovessero appartenere ad una immagine, anzichè ad un giovane chierico, cui via via fosse affidata la parte di Angelo, come si vedrà che accadeva in Treviso già dal XIII secolo. Ma senza escludere del tutto l'ipotesi del BARBIERI, faremo osservare che dovendo nel dramma in-

prophetis[1] *et aliis solemnitatibus opportunis.*[2] La festa pasquale celebravasi poi a questo modo: *Hora quasi nona noctis pulsetur*

terloquire anche i Profeti, lo spettacolo avrebbe perduto molta efficacia, sia ove la sola parte dei Profeti fosse stata affidata a persone vive, sia ove tutti quanti i personaggi fossero state mere immagini, per le quali parlassero altrettanti cantori nascosti.

[1] Evidentemente qui si tratta di uno spettacolo, nel quale si drammatizzava il sermone *Vos inquam convenio*, attribuito a sant'Agostino, e che solevasi leggersi nel secondo notturno dell'Uffizio di Natale. Vedi su ciò *Les Prophètes du Christ, étude sur les origines du Théâtre au moyen-âge,* articoli di MARIUS SEPET nella *Bibliot. de l'École des Chart.* (VI série, vol. III, 1-27, 210-64; IV, 105-39, 261-93; VII sér., vol. XXXVIII, 397-442); ove si vuol dimostrare, forse però con qualche esagerazione sistematica, come dal sermone si svolgesse tutto il vasto ciclo drammatico del Testamento vecchio, nonchè il Mistero dei Profeti: del quale è da leggersi il testo nel DU MÉRIL, *op. cit.*, pag. 179, confrontandolo colla *Rappresentazione dell'Annunziazione* di FEO BELCARI (*S. R.*, I, 162) e colla *Annunziazione* recitata in Santo Spirito l'anno 1565. Nel Mistero francese, sant'Agostino, supposto autore del sermone, serba la parte di *Praecentor*, quasi chiamatore o introduttore dei profeti e delle sibille, annunzianti il futuro Redentore. Il che era già stato notato dal DU MÉRIL (pag. 54), che non aveva saputo spiegar il fatto, se non supponendo che gli Agostiniani avessero una notevol parte nella compilazione dei primitivi Misteri, senza però che nulla afforzasse cotale supposizione. La parte di *Exclamator* è affidata a sant'Agostino anche in un *Osterspiels*, pubblicato dal MONE, *Schauspiele d. Mittelalters*, Karlsruhe, Maklot, 1846, I, 72. — Il soggetto dei *Profeti di Cristo* strettamente connesso nel domma colla Passione e che perciò si trova in parecchi drammi sacri su tale argomento, quali quello di ARNOUL GREBAN in Francia, e presso di noi la *Rappresentazione* di Revello, è spesso insieme con la Passione stessa ritratto dall'arte, come ad esempio nel *Sacro Speco* di Subiaco: vedi DANTIER, *Les Monastères bénédictins d'Italie,* Paris, Didier, 1866, II, 217. Curiosa coincidenza e degna di nota è che nei *teazié* persiani si trova qualche cosa di assai simile a questo mistero dei Profeti di Cristo. Il 25° dei drammi contenuti nel manoscritto persiano posseduto dalla Biblioteca Nazionale di Parigi, ha per argomento le anime dei profeti antichi che vanno a visitare il cadavere di Hussein (CHODZKO, *op. cit.*, pag. XXXIV), e nel 30° questo fatto forma l'episodio principale del *teazié.* Prima Adamo, poi Abramo, Gesù, Mosè, Maometto, Alì, indi Eva, Agar, la figlia di Jetro, Maria, la madre di Mosè, l'ava e la madre di Hussein, Fatema figlia di Maometto, sfilano un dopo l'altro salutando la testa del martire e deplorandone l'uccisione (*ibid.*, pag. 195 e segg.).

[2] Pag. 120.

Bajonus — una campana così nominata, appartenente alla maggior chiesa parmense — *solemniter cum aliis: ornetur altare solemnius quam ornari possit, et omnia luminaria ecclesiae, ut in Nativitate, accendantur. Ante inchoationem matutini duo Guardachorii et duo Cantores cum pivialibus sepulcrum Domini reverenter intrant cum thuribulis et incenso, cereis ante sepulcri ostium duobus positis. Et incensantes sepulcro quaerunt de corpore Christi, quod ante hunc actum sacrista pervigil inde abstulisse debuit, et in sacrario deputato reverenter recondidisse, et palpant linteamina munda, quibus id erat involutum. Quod non invenientes, revertuntur ad ostium sepulcri, foris tamen non euntes, sed versus altare majus, juxta quod sint aliqui clerici, dicentes:* Quem quaeritis? *Qui clerici respondentes dicant:* Jesum Nazarenum. *Quibus primi respondeant:* Non est hic, surrexit, sicut dixit, et caetera. *Postea egrediuntur sepulcrum isti quatuor, praeviis dictis cereis, et dicunt versus populum antiphonam:* Surrexit Christus, jam non moritur. *Qua finita, major illorum quatuor ad Episcopum accedit sine lumine, et ei dicit plane:* Surrexit Dominus, *et osculatur eum. Et Episcopus dicit*: Deo gratias. *Qui Episcopus alta voce deinde dicit:* Te Deum laudamus, *et incensat altare dictis dupleriis ardentibus; et dum dicitur:* Te Deum laudamus, *ille qui nuntiavit domino Episcopo Christum resurrexisse, similiter nuntiet dominis canonicis. Finito* Te Deum laudamus, *incipit dominus Episcopus:* Domine, labia mea aperies, et caetera. *Cui matutino intersint Magister scholarum et sex Guardachorii, omnes pivialibus solemnibus vestiti, et procedatur in ipso ut in Nativitate. Quo finito, pulsetur Bajonus pro missa populi.*[1] E odasi per ultimo, la descrizione di ciò che usavasi nella festa di Pentecoste: *Et hora statuta in Missa, existente arbore in pinnaculo chori annexa, nevolis crebriter florita, fiat missio, in Repraesentationem Spiritus Sancti in specie columbae, a dicto pinnaculo in populum, cum crebris ignitis globis,*[2] *per foramina voltarum dictae ecclesiae transmittendis,*

---

[1] Pag. 147.

[2] Anche in altre Chiese, come avverte in nota il BARBIERI, usavasi, per simboleggiare la discesa dello Spirito Santo, di gettare *desuper in presbyterio, in choro et in navi ecclesiae rosae, lilia et flores, et ad ultimum, particulae subtilissimae stuppae accensae* (*Ord. eccles. Cusent.*, ap. MARTÈNE, *Antiq. Eccl. ritib.*, IV, XXVIII, 17), o anche *folia quercum, ne-*

atque nevolis[1] *infinitis, cum foliis rosarum atque arborum. Et similiter in vesperis fiat, et fieri debeat.*[2] Molto più svolto è un uffizio pasquale della chiesa di S. Panfilo in Sulmona, che testè è stato pubblicato dal signor Pansa.[3] Esso trovasi scritto sul rovescio di una pergamena, che già aveva servito a registrare atti notarili datati del 1331. L' uffizio vi fu scritto posteriormente, ma ciò non impedisce che appartenga a tempo più remoto. Ne è soggetto la Passione ne' suoi varj episodj fino alla resurrezione: personaggi le turbe (*omnes*), Pilato, Cristo (*persona*) e quattro *milites*.[4]

---

bulae et stuppae ardentes, et ad Gloriam.... aves parvas et medioeres, cum nebulis ligatis ad tibiam (*Ord. Eccl. Rotomag*).

1) Il Le Verdier nella Prefazion al *Mistère de l'Incarnation* etc. *de Rouen* (Rouen, Cagnard, 1886, p. XL) nota pel 1379 e 80 la spesa *pro foliis, avibus et nebulis in festo Penthecostes.* Quest' uso delle ostie gettate dall'alto rimaneva ancora nel secolo passato in qualche chiesa, come per Bolzano ci avverte il Misson, *Voyage en Italie*, à la Haye, 1702, I, 148: *Nous avons remarqué au haut de la nef de la grande église, une ouverture ronde, qui a environ trois pieds de diamètre; il y a tout autour une manière de guirlande, qui est liée de rubans de diverses couleurs, et d'où pendent je ne scay combien de grandes oublies. On nous a dit que le jour de l'Ascension il se fait un certain Opéra dans cette église, et qu'un homme qui représente Jésus-Christ est enlevé au ciel par ce trou-là.* Altrove davasi la via a razzi, a tortore, a colombe: e l'uso n'è rimasto in molte chiese di Sicilia (v. Pitrè, *Spettac. e feste popol. sicil.*, Palermo, Pedone, 1881, p. 266). A Roma usavansi maggiormente i fiori: rose, cioè rosse e bianche e gelsomini, pioventi giù dall'occhio del Panteon e dal soffitto di S. Maria Maggiore: nel 1650, come attesta il diarista Gigli, ai fiori odorosi si sostituì *raschiatura di cartapecora che imita assai bene una nevicata*: vedi Moroni, *I fiori*, Roma, Voghera, 1878, p. 22.

2) Pag. 164.

3) *Noterelle di varia erudizione*, Lanciano, Carabba, 1887, p. 189: e poi dal signor De Bartholomeis (*Ricerche abruzzesi*, Roma, Forzani, 1889, pag. 8-9: estr. dal n° 8 dal *Bollet. dell'Ist. Stor. Ital.*).

4) Certi particolari, specialmente ritmici, hanno indotto il signor De Bartholomeis, *op. cit.*, pag. 95 e segg. a supporre che quest'uffizio sia francese di origine. Poi andando più oltre, e per essersi trovato nella Bodlejana un uffizio drammatico di Sutri (*Riv. Critica della Letter. Ital.*, 1886, n. 2, pag. 62), di un luogo cioè che era posto sulla *strata francigena*, pensa che *alla Francia spetterebbe l'aver trapiantato fra di noi la liturgia drammatica.* Inoltre, ei crede, senza tuttavia dimostrarlo, che ciò

Siffatto uffizio ecclesiastico, misto di forme rituali e drammatiche, di rappresentazione simbolica e storica, di canto e di azione, è ciò, cui la critica moderna ha dato il nome di *Dramma liturgico*,[1] per distinguerlo insieme dal vero e proprio cerimoniale della Chiesa, e dallo spettacolo sempre più teatrale dei tempi successivi. Qui abbiamo i testi sacri e gl' inni appropriati ad una data festività non semplicemente letti o cantati, ma atteggiati con proprie forme, intramezzati da parole e cerimonie che insieme li collegano fra loro, ed esposti innanzi ai fedeli, come in azione scenica, per opera e studio del chiericato. Drammi liturgici diremo, dunque, quegli uffizj dei *Profeti*, dei *Pastori*, dei *Magi*, della *Stella*, della *Passione*, della *Resurrezione*, dei *Pellegrini* ed altri assai, che con poche diversità locali recitavansi durante l' età media nei templi cristiani per le solennità del Natale, dell' Epifania, della Pasqua, dell' Ascensione, e che varj eruditi han tratto dai libri proprj di alcune diocesi, e il Du Méril e il Coussemacker[2] tutti insieme raccolti.

Il modo, col quale componevansi questi Drammi liturgici, era assai facile, e dappertutto il medesimo. Si raccozzavano insieme quei brani di sacri testi, che riferivansi alla religiosa ricorrenza, mescolandovi qualche canto ecclesiastico, fatto per la stessa occasione e già per lo più in uso; poi si distribuivano

---

servirebbe di rincalzo all'ipotesi del prof. Monaci, che *il trapasso dalla laude lirica alla drammatica fosse avvenuto attraverso il dramma liturgico*. Troppa roba, diciam noi: troppa ampia ipotesi su troppo scarsi e deboli fondamenti. A buon conto, giova notare col Lange, (*Die lateinisch. Osterfeiern*, Munchen, Stahl, 1887, p. 83, 135), che l'uffizio di Sutri, benchè Sutri sia posto sulla *strata francigena*, corrisponde a una forma che non avrebbe riscontri in Francia.

[1] La denominazione di *Dramma liturgico*, come avverte giustamente il Magnin, (*Journ. des Sav.*, 1860, pag. 317), è moderna e sorta dai bisogni della critica: è definizione più che nome di un genere, al quale storicamente e anche dogmaticamente si conviene la denominazione di Mistero (*Misterium fidei*); ed è sempre e soltanto dall' aspetto della esplicazione storica e letteraria che contrapporremo fra loro il *Dramma liturgico* ed il *Mistero* o *Rappresentazione sacra*.

[2] Coussemacker, *Drames liturgiques du moyen-âge: texte et musique*, Paris, Didron, 1861. Aggiungasi la pubblicazione testè fatta dal signor A. Gasté, negli *Annales de la Faculté des lettres de Caen* (1888), dei *Drames liturgiques de la Cathédrale de Rouen*.

le parti fra i varj sacerdoti addetti al servizio del tempio, dal vescovo al chierico, e ad accrescere l' illusione e render più chiaro agli occhi de' fedeli l' avvenimento per tal modo commemorato, quei sacerdoti erano appropriamente vestiti, secondo l' indole dei personaggi storici che rappresentavano. Qua e là, poi, per la chiesa erano raffigurati i luoghi e gli oggetti necessarj all' esplicamento storico dell' azione: e così ne uscivan fuori un dialogo alterno e continuato ed uno spettacolo, che veramente costituiscono un embrione di dramma. Le parti dialogiche de' sacri testi, o quelle consimili che vi erano aggiunte, venivano cantate: rappresentate erano le narrative, e qualche volta, a maggior chiarezza, declamate: e i cantici congiungevano in certo modo insieme il dialogo e l' azione.

Qualche esempio farà meglio conoscere l' indole dei Drammi liturgici. Nell' *Uffizio della Resurrezione,* secondo l' uso della Chiesa di Kloster-Neubourg, il prelato con altri sacerdoti toglieva divotamente nella mattina il corpo del Signore dal sepolcro, cantando un responsorio, e passi dei *Salmi,* e l' *Oremus* della Messa pasquale. Più tardi si cantavano dal coro i versetti del Vangelo, che raccontavano la gita delle Marie al sepolcro, verso il quale, intanto, si avviavano tre preti vestiti donnescamente (*in persona mulierem*), con turiboli ed incenso: mentre un diacono in bianca stola, raffigurante un Angelo (*in persona Angeli*), chiedeva loro che cosa cercassero. A lui rispondevano le Marie, sempre l' uno e le altre adoperando le parole consacrate dai libri evangelici. Indi, altri due preti, pe' quali s' intendevano Giovanni e Pietro, avvicinavansi al vuoto monumento e ne toglievano il sudario, che mostravano al popolo, mentre i cantori alzavano inni di giubilo: e tutto aveva fine con un solenne *Te Deum*.[1] Tale è, su per giù, come abbiamo visto anche dall' esempio della chiesa di Parma, il fondamento comune a tutti gli uffizj drammatici del giorno di Pasqua, e le varietà provengono da usi locali, per maggior ricchezza di addobbi o maggior numero di personaggi e copia di cantori, o soltanto da una più ampia e minuta descrizione, che del modo di porre in atto il comune cerimoniale liturgico eventualmente ci offrono i libri delle varie Chiese. Così, l' Uffizio della Chiesa narbonese prescrive che i tre chierici raffiguranti le Marie sieno in cappa

[1] Du Méril, *op. cit.*, pag. 89.

bianca, con velo in testa e ampolle d'argento in mano; e quello che fa da Maddalena stia nel mezzo; e sull'altare disposto a foggia di sepolcro siedano due fanciulli, anch'essi in veste bianca, veli e stola violacea, sindone rossa sul volto ed ali agli omeri.[1] In quello del Monte San Michele, agli altri personaggi sopra menzionati, si aggiunge il Cristo, il quale con veste bianca tinta in sanguigno, e diadema in capo e barba al volto, nudi i piedi e una croce in spalla, passerà attraverso il coro per entrare nel *revestiarum*, riapparendo poi a parlare colle tre donne: e l'Angelo del sepolcro avrà corona sul capo e palma in mano;[2] mentre nell'Uffizio di Rouen, invece della palma, si trova ricordata una spiga,[3] e nell'altro dell'Abbazia di San Benedetto sulla Loira, la palma nella sinistra, e un mazzo di candele nella destra mano.[4] E in questo stesso uffizio vi è di più uno vestito da ortolano (*quidam praeparatus in similitudine hortulani*), il quale più tardi dovrà presentarsi (*is qui antea fuit hortolanus*) alle Marie, colle vesti e gli ornamenti proprj al risorto Redentore. Nell'*Uffizio dei viaggiatori* secondo l'usanza di Rouen, i due principali attori hanno tunica e cappa, e recano *baculos et peras in similitudine peregrinorum*, cappello in capo e barba al mento. Uscendo dal vestiario procederanno lentamente (*lento pede*) per l'ala destra della chiesa: si fermeranno nella parte occidentale, mentre un sacerdote a piè nudi e con la croce su gli omeri dirà loro le parole del Vangelo di s. Luca: *Qui sunt hi sermones;* e replicando essi ed egli rimproverandoli della loro incredulità, sempre secondo lo stesso Evangelista, il sacerdote si allontanerà come per andarsene (*fingens se longius ire*); ma quelli lo riterranno con dolce violenza, indicandogli co' bastoni un vicino castello ove riposarsi. *In medio navis ecclesiae* starà infatti un tabernacolo per figurare il castello di Emaus (*in similitudinem castelli Emaux praeparatum*): ivi quei tre ascenderanno, cenando col Signore, che loro spezzerà il pane, e poi sparirà dagli occhi loro improvvisamente (*subito recedens, ob oculis eorum evanescat*).[5] Nell'*Uffizio dei Pastori* che la Chiesa rotomagense

---

[1] Du Méril, *op. cit.*, pag. 91.

[2] Id., *op. cit.*, 94; cfr. Coussemacker, *op. cit.*, pag. 294.

[3] Id., *op. cit.*, pag. 96.

[4] Id., *op. cit.*, pag. 110; cfr. Coussemacker, *op. cit.*, pag. 188.

[5] Id., *op. cit.*, pag. 117: cfr. Gasté, pag. 100.

celebrava per la festa del Natale, troviamo il presepe posto dietro l'altare, e allato una immagine di Maria (*et imago Sanctae Mariae sit in eo posita*): ove, non essendo la Vergine destinata a parlare, è chiaro che si preferisse ad un chierico travestito una bella immagine muliebre, di legno o di cera. Intanto un fanciullo posto in alto innanzi al coro in figura di Angelo faceva noto il nascimento ai pastori, e questi si avanzavano cantando un inno di gloria, al quale si accordava il canto di giovanetti sparsi, *quasi Angeli*, su per le vòlte della chiesa (*in voltis ecclesiae*). Qui ai pastori venivano incontro due sacerdoti in dalmatica, che figuravano da levatrici (*quasi obstetrices*),[1] dimandando loro che cosa

[1] Le levatrici sono due, appunto perchè tante se ne trovano assistenti al parto di Maria negli Evangelj apocrifi, dove hanno nome di Gelome e Salome. Vedi Brunet, *Les Évang. apocryph.*, Paris, Franck, 1863, p. 134; Migne, *Dictionn. des apocryph.*, Paris, 1856, I. col. 1023, 1072; *Dictionn. des Myst.*, col. 528. S. Girolamo (*Contra Helvid.*, 8) negando questa tradizione scrive: *Nulla ibi obstetrix, nulla muliercularum sedulitas intercessit:* ma aggiunge: *Non condemnamus errorem, qui de odio Judeorum et fidei pietate descendit.* Ma Nicolò De Lira la contraddisse apertamente, perchè la Vergine, anzichè con dolore *peperit cum maximo gaudio et delectatione,* sì che è detto che per se *ipsam, natum recepit, involvit et reclinavit.* Gli autori di drammi sacri ora accolsero ora sdegnarono questa leggenda. L'autore della *Incarnation et Nativité* di Rouen (1474) che era dotto in teologia, fu incerto di accoglierla: ma poichè, ei dice, in un Mistero rappresentato a Rouen stesso ventisette anni innanzi, erano state ammesse le due levatrici, *tamen sine tactu*, seguì l'esempio, ma con tale avvertenza; dacchè il fare altrimenti gli sembrasse *inhonestum, precipue ante populum, immo inhonestissimum.* Introdusse adunque nel dramma Gelome e Salome, *non ut obstetrices, sed solum admirantes et inquirentes de lumine, quod per noctem illam factum est.* E invece di fare l'una di esse credente e l'altra dubbiosa circa la verginità di Maria dopo il parto, le rappresentò credente l'una dubbiosa l'altra della risposta data ad esse da s. Giuseppe sulla ragione dell'insolito splendore. Spinse anzi lo scrupolo fino al segno di congegnar le rime dell'episodio antecedente col susseguente in modo, che questo delle due donne potesse del tutto venir ommesso (vol. III, 268). Ma Arnoul Greban ommise quest'episodio nella sua *Passion*, avendo nel Prologo annunziato che avrebbe rappresentato la Natività seguendo il vangelo a *nostre scavoir Sans apocriphe recevoir* (p. 6). Invece, l'autore della *Passione* di Revello, ch'era evidentemente uomo più grossolano e più a contatto col popolo, non ebbe tanti scrupoli, e introdusse tale episodio, facendo a Salome esporre i suoi dubbj e aggiungendo: *Alora finga de poner la mano sotto la vesta de la madre de Christo* (p. 87).

volessero; e saputolo, aprivano le cortine e mostravano la madre ed il pargolo, terminando il piccolo dramma coi cantici della liturgia natalizia, e facendovi succedere immediatamente dopo la Messa.[1]

Come facile si scorge da queste notizie, assai semplice era l'ordito e l'assetto dei Drammi liturgici: non si però che, mentre essi formavano parte integrale del sacro rito, non intendessero anche a porgersi innanzi ai fedeli in forma tale, che producesse impressione come di scenico ludo. Abbiamo veduto quanta cura si ponesse che le *personae*, i personaggi, fossero vestiti di abiti adatti al loro carattere storico; ed altre *didascalie* inserite nei libri liturgici ci fanno vedere come nell'esplicarsi dell'azione si cercasse ottenere l'illusione propria allo spettacolo teatrale, per quanto i tempi ed i luoghi lo concedessero. Così, nell'*Uffizio del sepolcro* di Rouen si raccomanda che l'Angelo, favellato ch'egli abbia colle Marie, *citissime discedat:*[2] e il Cristo dopo aver annunziato la sua riapparizione in Galilea, *hoc finito, se abscondat.*[3] La Maddalena, nell'*Uffizio della Resurrezione* conservato in un manoscritto della Biblioteca di Orléans, visto vuoto il sepolcro, si affretta (*pergat velociter*) verso i discepoli: de' quali l'uno, Giovanni, come più giovane, si avanza il primo, l'altro (*senior vero*) più tardo.[4] Tutti i moti ed i gesti venivano accuratamente predisposti e rigidamente regolati, come si conveniva alla gravità di una festa religiosa, non lasciando agli attori maggior libertà nel loro gioco semiteatrale, di quello che si lasciasse al sacerdote nel suo uffìcio rituale. Nel *Pianto delle Marie* che il Coussemacker ha tratto da un Processionale di Cividal del Friuli, al testo poetico e alle note musicali vengono continuamente intramezzate le più minute istruzioni sugli atteggiamenti che deve assumere il personaggio, e a chi volgersi, e come: *Hic vertat se ad homines cum brachiis extensis.... Hic percutiat pectus.... Hic, inclinato capite, sternat se ad pedes Christi.... Hic manus elevet.... Hic percutiat manus.... Hic demonstret populo, projiciendo se.... Hic vertat se ad Mariam, suas lacrimas ostendendo.... Hic*

---

1) Du Méril, pag. 147; Gasté, pag. 4. Cfr. un altro simile uffizio nel Coussemacker, pag. 239, e nel Clément, pag. 97.

2) Du Méril, pag. 97. Cfr. Coussemacker, pag. 254; Gasté, pag. 95.

3) Id., pag. 98.

4) Id., pag. 113. Cfr. Coussemacker, pag. 190.

salutet Mariam.... Hic amplectetur unam Mariam ad collum.... Hic aliam.... Hic se flectit genibus ante crucem.... Hic se ipsam ostendat.... Hic salutet Mariam manibus tantum.... Hic se vertat ad populum.... Hic relaxet manibus, e così di seguito.[1] Anche l'aria del volto e il modo della recitazione dovevano essere conformi ai diversi momenti del sacro dramma, e scrupolosamente erano insegnati agli attori. La Maddalena, avvicinandosi ai discepoli, dopo trovato vuoto il sepolcro, parli ad essi *quasi tristis:*[2] l'Angelo che sta sul monumento, dicendo alle Marie l'evangelico: *Quem quaeritis*, lo proferisca *humili voce:*[3] e le Marie stesse, recando profumi alla tomba del Maestro, procedano *vultibus submissis*,[4] mentre i Magi dovranno avanzarsi *cum gravitate*,[5] ed Erode ne' suoi atti sembrare *furore accensus.*[6]

Ad accrescere l'illusione concorreva certamente l'esplicarsi del dramma non in un solo punto, ma in varie parti del tempio, simboleggianti la reale distanza da luogo a luogo. Così i Magi nell'*Uffizio della Epifania* venivano innanzi ciascuno *de angulo suo, quasi de regione sua;*[7] e nella *Resurrezione di Lazzaro*, questi stavasi *in domum suam*, mentre Cristo coi discepoli era *in plateam*, donde poi partiva andando *quasi in Galileam*, ed i Giudei ritiravansi in altro lato, *quasi in Yerusalem*, e Simone e Marta anche più lunge, *quasi in Betania.*[8] Nella *Resurrezione* contenuta in un manoscritto di Tours, da una parte sta coi suoi militi il feroce Pilato, e il rimanente della chiesa appartiene ai seguaci di Cristo: le Marie, infatti, comprano gli unguenti da un *Mercator* che sta *ante ostium ecclesiae:*[9] indi vanno e tor-

---

1) Coussemacker, pag. 292.

2) Du Méril, pag. 113. Cfr. Coussemacker, pag. 190.

3) Id., pag. 90.

4) Id., pag. 97.

5) Id., pag. 151.

6) Id., pag. 167. Cfr. Coussemacker, pag. 162.

7) Id., pag. 164. Cfr. Coussemacker, pag. 158.

8) Id., pag. 213. Cfr. Coussemacker, pag. 220.

9) Errerebbe dunque il Magnin (*Journ. des Sav.*, 1860, pag. 537), quando, per sostenere la sua dottrina che niun Mistero volgare o *farcito*, o men semplice degli uffizj liturgici, venisse mai cantato in chiesa, afferma, riferendosi al presente dramma, in che l'azione è più complicata che altrove e l'autore ha fatto sfoggio di poesia, che *une didascalie nous apprend formellement qu'il a été joué non pas dans l'église, mais sur le parvis: ante ostium ec-*

nano dal sepolcro: e poi la Maddalena canta un lamento, *stans in sinistra parte ecclesiae.*[1] L'*Uffizio della Epifania* spesso, pel ricco corteggio dei Re e il suo ritorno da altra via, rendeva immagine di una vera processione,[2] che trionfalmente percorresse tutte le parti del tempio sino all'altar maggiore.

Anche senza niun altro amminicolo, bastava questo andamento vario e animato, perchè lo spettatore, familiare col sacro argomento, indovinasse da per sè quali erano i diversi luoghi, ove il dramma venivasi svolgendo; ma quelli avevan puranco assai spesso un'appropriata configurazione, che li faceva riconoscere senza dover troppo fidare nella discrezione del pubblico. Vero è che gli strumenti dell'apparato scenico erano quali poteva offrirli cotesta nuova infanzia dell'arte: ond'è che nella *Passione* di Francoforte un *dolium positum in medio* significava il pinnacolo del tempio, e un altro *dolium* il *montem excelsum*, dove Satana rapiva Cristo ponendo ai suoi piedi le ricchezze del mondo.[3] E già nell'*Uffizio dei Viaggiatori* abbiam visto un *tabernaculum in medio navis ecclesiae praeparatum* dare immagine del Castello di Emaus;[4] e per altri drammi si deve supporre che vi fossero di buon ora dei luoghi determinati, o, come vedremo essersi fra noi detto più tardi, *luoghi deputati*, che rappresentassero il Monte Oliveto,[5] la regione di Galilea,[6] il lido del mare, ove Cristo andava a chiamar Pietro[7] ed altre città o paesi o palagi o parti di palagio, ove più frequente la tradizione poneva il succedersi dei fatti. Però tutto questo assetto scenico doveva sul primo essere, naturalmente, assai povera cosa, come anche il macchinismo dei fantocci onde abbiam trovato traccia

---

clesiae. Qui l'*ante* potrebbe anche intendersi guardando la chiesa dall'altar maggiore: ad ogni modo, se anche siffatta parte speciale svolgevasi fuori, si vede da tutto il resto che questa *Resurrezione* dovè essere anch'essa rappresentata entro il tempio.

1) Coussemacker, pag. 37.

2) Du Méril, pag. 153: *El moveat processio.... Processione in navi ecclesiae constituta, stationem faciant,* etc.

3) Id., pag. 300.

4) Id., pag. 119.

5) Id., pag. 136.

6) Id., pag. 179. Cfr. Coussemacker, pag. 177.

7) Id., pag. 127.

nell'Uffizio di Natale,[1] e quello dei fuochi lavorati, necessarj alla celebrazione della Pentecoste e dell'Epifania, per le lingue infuocate e per la stella precedente i re Magi.[2]

Destinato com'era a rendere più intelligibile al popolo dei credenti il senso storico della festa ecclesiastica, e per mezzo dell'affetto commosso dall'illusione averlo più devoto partecipe al sacro rito, il Dramma liturgico precedeva la cerimonia religiosa; e alla fine di esso (*statim*)[3] intuonavasi il *Te Deum* o il *Magnificat*, secondo le ore canoniche,[4] o si celebrava la Messa,[5] e coloro che sino a quel momento avevano in vesti appropriate rappresentato le diverse persone della evangelica leggenda, riprendevano ciascuno, e spesso senza neanche spogliarsi, la propria parte nell'uffizio ecclesiastico. Così nel dramma dei *Pastori*, questi cantavano il *Gloria*, l'*Epistola* e i *Tropi*, e uno di loro recitava la lezione *Populus gentium*, mentre gli altri due intuonavano dal pulpito il *Tecum principium*, e al sacerdote celebrante era riserbata l'antifona.[6] Tale anzi, e sì stretta era la relazione del rito ecclesiastico col Dramma liturgico, che a

---

1) Du Méril, pag. 147.

2) Id., pag. 155, 168, 197. Cfr. Coussemacker, pag. 163, 247.

3) Ad esempio: *Postea, statim incipiatur Missa:* Coussemacker, pagina 241.

4) Ad esempio: *Quo finito, si factus fuerit ad matutinas, incipiat* Te Deum laudamus, *si vero ad vesperas,* Magnificat: Du Méril, pag. 254.

5) Ad esempio: *Hoc finito, incipiatur Missa:* Du Meril, pag. 150. Quando il Dramma sacro eccessivamente ampliato cessò di essere forma della liturgia, senza tuttavia perdere il suo significato religioso e divoto, la Messa spesso fu celebrata prima, anzichè dopo, quasi per chiedere l'approvazione del cielo, e predisporre gli animi a spirituale edificazione. Così nel 1488 ad Amiens prima di cominciare il *Mistero della Passione* fu cantata in mezzo all'arena una Messa solenne: vedi Magnin, *Journal des Sav.*, 1847, pag. 153.

6) *Postea statim incipiatur Missa, et Pastores regant chorum, et cantent* Gloria in excelsis Deo, *et Epistola et Tropa. Et unus pastorum legat lectionem:* Populus gentium. *Subdiaconus tunica indutus legat Epistolam, nullo gradale intercerto. Duo pastores cantent in pulpito gradale:* Tecum principium. *Duo de majori sede cantent in pulpito:* Alleluja, Dominus dixit. *Finita Missa, sacerdos qui Missa cantaverit, vertat se versus Pastores, et dicat hanc antiphonam usque ad* Natum: Coussemacker, pag. 241.

ragione il Du Méril osserva come in uno di tali uffizj il personaggio di Gesù, consacrando il pane e il vino e celebrando la Messa, doveva certo essere il sacerdote stesso offerente all'altare, e il dramma perciò immedesimarsi col rito.[1]

Nè soltanto era cosa ecclesiastica il dramma, ma il solo clero, maggiore o minore, vi partecipava, assumendo anche la rappresentanza dei personaggi femminili, come già abbiam visto per ripetuti esempj.[2] Il popolo vedeva ed ascoltava: nè forse altri-

---

1) Du Méril, pag. 136, nota 2.

2) *Duo presbyteri dalmaticati de majori sede, quasi obstetrices:* Du Méril, pag. 149. — *Tres diaconi de majori sede, induti dalmaticis, et amictus habentes super capita sua ad similitudinem mulierum:* Id., pag. 96. — *Tres fratres praeparati et vestiti in similitudinem trium Mariarum:* Id., pag. 110. — *Tres parvi vel clerici, qui debent esse Mariae:* Coussemacker, pag. 37. Il Clément, *op. cit.*, pag. 221, crede tuttavia che in un Uffizio pasquale da lui pubblicato le Marie sieno veramente donne, perchè le didascalie recano soltanto *Tres mulieres.* È però da osservare che codesto ufficio corrisponde a quello stampato dal Du Méril (pag. 94) e dal Coussemacker (pag. 254), ove è detto: *Tre fratres qui erunt mulieres.* Anche il Magnin, (*Journ. des Sav.*, 1846, pag. 635), e il Sepet, (*Bibl. de l'Éc. des Chart.*, 1867, pag. 250), sono d'opinione che i personaggi femminili fossero sempre affidati a giovani chierici, e il primo non trova a tal consuetudine eccezione anteriore a quella dell'anno 1468 a Metz, ove una giovinetta fece la parte di santa Caterina, e tanto bene, che si maritò riccamente ad un gentiluomo *qui d'elle s'enamoura par le grand plaisir qu'il y prist,* come dice una memoria contemporanea. Potrebbe tuttavia additarsene un esempio anteriore d'assai, dell'anno 1286, dacchè nell'Uffizio del Sepolcro nell'abbazia di Origny, pubblicato dal Coussemacker, pag. 271, le Marie erano certamentre tre donne (pag. 341-42); se non che cotesto monastero non era di frati, ma di monache, e in tal caso le religiose, come nota il Sepet, potevano senza offesa alla regola prender parte agli uffizj così ordinarj come drammatici. — Nel secolo XVI spesseggiano in Francia i ricordi di donne che presero parte ai *Misteri.* Nel 1509 a Romans ben otto furono le donne che presero parte al Mistero dei *Trois doms*, sostenendo quattordici personaggi, cioè Nostra Donna, *Dame Silence,* Ispirazione e Grazia Divina, Europa, Asia ed Africa, la moglie e la figlia dell'Imperatore, la madre e la sorella di s. Severino, la moglie del taverniere, una borghese e una cortigiana. Bisogna dire che fosse ben radicato il sentimento di far atto di pietà e di devozione partecipando alla recita di un Mistero, se Claudia figlia del monetiere di Romans, e moglie a mastro Joffrey Vache, si piegò a

menti pigliava parte all'uffizio, che facendo coro ai sacerdoti nel *Gloria* e nell'*Osanna*, o affollandosi intorno all'immagine dell'Infante e del Crocifisso nel presepio e nel sepolcro a tal uopo addobbati e disposti.[1] Il clero soltanto apprestava siffatte cerimonie, e compilava l'orditura del dramma; dapprima, come vedemmo, colle sole parole rituali, poi amplificandole, e insieme congiungendo i varj episodj con intercalazioni che, al possibile, ritenevano l'indole stessa dell'ordito primitivo. Nè questi infarcimenti, fatti in bel modo, erano dall'autorità ecclesiastica disapprovati e banditi, sebbene riconosciuti apocrifi;[2] e solo in età più tarda, e particolarmente negli uffizj drammatici delle abbazie e dei conventi, fa capolino una certa tendenza agli sfoggi poetici. Nell'*Adorazione de' Magi* del manoscritto orleanese tro-

---

far la parte di *Pouldrefine*, e dire fra le altre cose: *Si suis je pour prester la panee A queleung, affin qu'il me goutte,* e sentirsi chiamare *Vieillie putayn. cul renversé* (*Le Mystère des Trois Doms,* publ. par U. CHEVALIER, Lyon, Brun, 1887, p. 445, 515). Per contrario in questo Mistero la parte di *Dame Proserpine,* diavolessa con coda, corna e serpenti, non trovò donna alcuna, a quel che pare, che volesse farla, e fu sostenuta da un uomo. Altri esempj di donne attrici arreca il CHEVALIER per Grenoble nel 1515 e 1516 e per Valenza nel 1526 (*ibid.* p. CXVII, 624, 662, 871). Nel 1547 a Valenciennes recitarono nella *Passione* cinque giovinette, facendo l'una da Maria, l'altre da fanciulle addette al tempio (v. LEROY, *Etudes sur les Mystères,* Paris, Hachette, 1837, pag. 129). Nel 1516 per l'entrata di Francesco I in Tours una *Thomyne la poissonière* fece così bene la parte di Bersabea, che tre mesi dopo la città le diede dieci lire tornesi per aiutarla a maritarsi (v. DE JULLEVILLE, *Repertoire du th. comiq. en Franc. au m. a.,* Paris, Cerf, 1886, p. 366): ma si tratta di Mistero muto, e a questi le donne partecipavano, spesso anche senza troppe vesti, per lo più rappresentando figure simboliche e personaggi mitologici. Uno scrittore dei principj del XVI secolo, DU RIVAL, *De Allobrogibus libri novem,* pag. 48, ricorda una Francesca *Buateriae* di Grenoble, la quale, rappresentandovisi nel 1536 la *Passione, Christi matrem imitabatur, corporis motu, vocisque figura, pronuntiatione et facundia.... ut omnes in admirationem adduxerit:* vedi DU MÉRIL, pag. 79 in nota.

[1] Ad esempio: *Postea invitent populum circumstantem ad adorandum infantem:* DU MÉRIL, pag. 163.

[2] *Si qui autem habent versus de hac representatione compositos, licet non authenthicos, non improbamus:* DURANDI, *Rational. divin. offic.,* VI, 110.

viamo, infatti, evidenti rimembranze virgiliane;[1] ma, oltrechè sono poste in bocca ad un personaggio profano, ad Erode, si sa che quell'Uffizio era proprio dell'abbazia di San Benedetto sulla Loira,[2] e a niuno è ignoto come, nella famiglia ecclesiastica, fossero i monaci particolarmente versati nelle antiche lettere e nella latina poesia.

Come fattura tutta ecclesiastica, il Dramma liturgico è naturalmente scritto nella lingua del rito: nè si potrebbe pensare che avesse potuto esser altrimenti composto che nella universale favella della Chiesa, se anche già gl'idiomi volgari fossero stati da tanto. Vedremo più innanzi, che il Dramma liturgico perdè l'indole sua primitiva, si mutò in altro genere ed ebbe altra forma, allorquando a poco a poco permise agl'idiomi nazionali di entrare nel dialogo drammatico. Intanto, e per un tempo non breve, presso i popoli neolatini come presso le nazioni settentrionali, l'idioma del Dramma sacro fu quello stesso della liturgia. E a meglio mostrarne i legami col rito, aggiungasi anche che in quel primo periodo i Drammi liturgici erano non già recitati, ma cantati: e la loro musica, come è chiaro dalla pubblicazione del signor Coussemacker, è quella stessa che accompagnava le religiose funzioni, cioè una melodia piana, regolata secondo l'intonazione del canto fermo, sebbene sottoposta a certe leggi di ritmo e di accentazione, che tuttavia nulla hanno di comune colla esatta misura del tempo.[3] Anzi, come il testo, secondo sia più o meno aderente ai libri sacri e liturgici, ne porge sicuro indizio di maggiore o minore antichità, così è pure della musica: dacchè quella degli Uffizj più vecchi è prettamente liturgica, e soltanto alle parti nuovamente interpolate si accomoda una melodia speciale, che però serba il carattere del rimanente. Ma quando cominciano ad apparire quei drammi, ove il testo sacro altro ormai non è se non tèma generico sempre più ampliato e diffuso, sicchè si abbia quasi una libera composizione scenica; allora principia pur anche un diverso modo di musica, ove tengono il campo l'armonia e gli stru-

---

1) *Quod genus? unde domo? Pacem ne huc fertis an arma?* (Cfr. *Æn.*, VIII, 112). *Quae sit causa viae, qui vos vel unde venistis?* (Cfr. *Id.*, IX, 376). Vedi Du Méril, pag. 164, 166.

2) Du Méril, pag. 162. Cfr. Coussemacker, pag. 326.

3) Coussemacker, pag. XIII.

menti, e che finisce coll'impadronirsi anche dei pezzi prettamente liturgici.[1]

Se non che, potrà dimandarsi, qual fu il tempo, nel quale ha da porsi il nascimento del Dramma liturgico? Su questo proposito, come in ogni altra consimile ricerca di origini è difficile affermare alcun che di ben certo: diremo soltanto come quegli che a' dì nostri, prima e forse meglio di ogni altro, studiò il Dramma cristiano, il dotto accademico francese Carlo Magnin, non esiti a far risalire gli Uffizj drammatici ad età assai remota,[2] ricordando prima di tutto l'editto del Concilio costantinopolitano del 692, nel quale i Padri, per timore che il dogma della umanità di Cristo non avesse a svanire fra le sottigliezze del simbolismo orientale, ordinarono che il Redentore si rappresentasse *humana forma* anche negli episodj dolorosi della Passione, dal che avevano sino allora rifuggito la liturgia insieme e l'arte nelle varie sue manifestazioni.[3] Rammenta egli, dipoi, le invasioni barbariche e saracène, e la gran notte dell'età media, allorchè il mondo pareva sempre più avvicinarsi all'ultimo dì, sicchè la liturgia, già lieta e serena, si andò sempre più velando di cupa tristezza, e nella festa capitale della Pasqua l'esultanza per la Resurrezione e l'Ascensione cedettero il luogo alle meste rammemorazioni della Crocifissione e della Sepoltura, consueto tèma dei futuri Uffizi drammatici pasquali. Or questo mutamento nell'indole della liturgia avvenne in un tempo che si potrebbe porre fra l'VIII e il IX secolo: e anche la latinità di alcuni Uffizj drammatici si potrebbe ragionevolmente far risalire a codesto tempo. Così pure, secondo il Magnin,[4] i riti del Natale comincerebbero circa l'età stessa a volgere il loro carattere originariamente lirico verso la più animata forma del dramma: e altrettanto dicasi per le altre principali solennità religiose.

---

1) COUSSEMACKER, pag. XV.

2) *Journ. des Sav.*, 1860, pag. 528 e segg.

3) Le scene della *Passione* sono quasi interamente escluse dai monumenti primitivi del Cristianesimo, e le poche eccezioni sono indicate, fra gli altri, dal MARTIGNY, *Dictionn. des antiquités chrétienn.*, Paris, Hachette, 1865, pag. 511. Vedi anche CAVALCASELLE e CROVE, *Storia della pittura in Italia*, Firenze, Successori Le Monnier, 1875, I, 50, 83-84, 89, 97, 129, 182, 237.

4) *Journ. des Sav.*, 1861, pag. 484.

L' impulso cominciato lentamente da tempi più remoti sarebbe continuato con moto perenne; e nel secolo XI e XII gli Uffizj ecclesiastici sarebbero giunti al massimo esplicamento drammatico, senza cessare ancora di esser riti del tempio, ma senza essere ancora venuti a forma teatrale.

Quest'opinione del Magnin non discorda guari da una ipotesi recentemente messa innanzi dal prof. Gautier[1] intorno al modo col quale la liturgia si andò gradatamente ampliando e venne sempre più ad assumere indole drammatica. Secondo adunque il prof. Gautier l'origine remota del dramma liturgico avrebbe a cercarsi nei *tropi*, cioè in quelle intercalazioni che a poco a poco si vennero facendo nell'uffizio ecclesiastico primitivo, e la cui introduzione risalirebbe più addietro del secolo X, giungendo al suo apogèo nei tempi assegnati dal Magnin al massimo svolgimento drammatico del rito. I *tropi*, allungando ed ampliando l'*Introibo*, il *Kirie*, il *Gloria* e ogni altra parte della liturgia, la resero più ricca e complessa e meglio rispondente al giubilo degli animi, all'ardor della fede, alla solennità esterna del culto. Colla scorta del dotto professore francese si può seguire la serie successiva di ampliamenti e infarcimenti, che dalla nuda e semplice maestà dell'antico rito conducono, coi *tropi* l'un dopo l'altro aggiunti, alla liturgia drammatica. Prendasi ad esempio il rito pasquale, che più d'ogni altro prestavasi a tale trasformazione. L'introito del *Resurrexi* col sussidio della lezione spettante al vangelo di Marco (XVI, 6) e poi colla *contaminazione* de' luoghi corrispondenti degli altri evangeli, cioè di Matteo (XVIII, 5, 6) e di Luca (XXIV, 5, 6), e coll'aggiunzione per ultimo di canti e ritmi antichi e nuovi, si venne non solo ampliando[2] ma anche atteggiando per modo, insieme colle altre parti del rito, da formare

---

[1] Il GAUTIER diede un cenno di questa sua teorica nella *Leçon d'ouverture au cours d'hist. de la poes. lat. au m. â.*, Paris, Le Clerc, 1866, pag. 32. Il SEPET espose queste idee del suo maestro nel vol. *Le drame chrét. au m. â.*, Paris, Didier, 1878, specialmente a pag. 64 e segg. e 159 e segg. Le accolse anche il P. DE JULLEVILLE, *op. cit.*, I, 21. Ora il GAUTIER chiarisce più ampiamente la sua teorica nella *Hist. de la poesie liturg. au m. â.: Les Tropes*, Paris, Palmé, 1886, pag. 8 e 246 e segg.

[2] Una notevole dimostrazione di questo lento svolgersi del Dramma ecclesiastico è data anche dal DELISLE in un articolo della *Romania*, IV, 1: *Le Mystère des Rois Mages dans la cathédral de Nevers*, ove si arrecano

un piccolo dramma, al quale comunicavano illusione le vesti, gli addobbi, tutto insomma l'apparato del luogo e delle persone. Altrettanto dicasi de' riti proprj alle altre solennità, condotti per mezzo de' tropi ad un ampliamento sempre maggiore e sempre più drammatico.

Tale dottrina, esposta con ricchezza di testimonianze dal Gautier, sembra anche a noi render ragione del modo, direm così, meccanico, con che il rito liturgico si ampliò e si trasformò, e della via percorsa per giungere ad essere un sacro ludo; ma per ben comprendere tutto questo svolgimento storico giova riconoscere qui la forza naturale e l'invincibile tendenza dell'umana fantasia a voler vedere vivamente rappresentate le idee e i sentimenti che più la colpiscono e commuovono: tendenza per la quale e clero e plebe incosciamente cospiravano allo stesso fine, di risuscitare, sott'altra forma dall'antica e pagana, lo spettacolo drammatico.

A risultamenti non molto diversi è giunta di recente la critica dei dotti tedeschi, studiando sopratutto con minuti raffronti dei testi, lo svolgimento storico del dramma liturgico pasquale dall'uffizio ecclesiastico. È lode del dott. Milchsack l'aver per primo cercato di rinvenirne la forma più semplice, e quindi le successive più ampie, paragonando fra loro ventotto uffizj del dì di Pasqua, dei quali tredici tedeschi, quattordici francesi e uno d'Olanda.[1] Se non che in più vasto campo si esercita la critica del dott. Carlo Lange,[2] prendendo ad esaminare e paragonando e raggruppando insieme ben dugentoventiquattro documenti di tal fatta, cioè centocinquanta tedeschi, cinquantadue francesi, sette italiani,[3] cinque olandesi, due spagnuoli, uno in-

---

un testo semplicissimo e scarno del secolo XI, e un altro già ampliato e distinto con personaggi del secolo XII. Il confronto fra i due testi riesce utilissimo a farsi un'idea dell'organico svolgimento del Dramma ecclesiastico.

1) *Die Oster-und Passionsspiele*, I. *Die lateinischen Osterfeiern.*, Wolfenbüttel, Zwissler, 1879.

2) *Die lateinische Osterfeiern* etc., München, Stahl, 1887.

3) Cioè: di Monte Cassino (recato dal MARTÈNE, *De antic. eccl. ritib.*, IV, p. 147, e nel LANGE, p. 23); di Parma (v. qui addietro, e LANGE, p. 28); di Cividale I (COUSSEMACKER, p. 307, e LANGE, p. 58); di Sutri (*Riv. crit. lett. ital.*, 1886, n.° 2, e LANGE, p. 81); di Aquileja, I e II (LANGE, p. 105); di Cividale II (COUSSEMACKER, p. 296 e LANGE, p. 136).

glese. Lavorando su così notevole quantità e varietà di monumenti, egli è potuto giungere ad affermare che tre sono le principali forme per le quali è passato il dramma pasquale, ognuna delle quali ha in sè qualche particolare, secondo gli usi delle varie Chiese. La prima e più semplice di queste forme potrebbe denominarsi dal Sepolcro, e contiene i colloquj delle Marie cogli angeli presso la tomba di Cristo. Essa consta di quattro proposizioni (*Quem quaeritis in sepulchro, o christicole? — Jhesum Nazarenum crucifixum*, o *celicole. — Non est hic, surrexit, sicut predixerat, ite, nunciate quia surrexit. — Surrexit*) cantate dal coro nella processione del sepolcro. Senz'avere indole drammatica, questo rituale, soggetto del quale era l'annunzio della resurrezione dato dagli angeli alle donne, aveva però forma dialogica. Un primo passo verso il dramma fu fatto collo spartirsi del coro in due schiere, raffiguranti l'una gli angeli, l'altra le donne; ma è incerto quando precisamente e dove ciò fosse fatto la prima volta. Venne poi naturalmente il desiderio di allargare e allungar l'azione, per accrescere l'interesse del popolo spettatore, e alle quattro primitive proposizioni rituali si aggiunsero altri canti ed inni. La sequenza *Victimae Paschali*, attribuita a Vippone vissuto nella metà del XI secolo, conferì, specie nella sua seconda parte, carattere veramente drammatico al rito pasquale, e fu avviamento alle ulteriori ampliazioni. Di questa primitiva forma i più antichi esempj appartengono al secolo X, ma possono anche ritrarsi più addietro, e il tempo del maggior fiorimento è l'undecimo secolo. Ad essa, con proprie varietà, appartengono centotto dei documenti d'ogni parte d'Europa, studiati dal Lange.

La seconda forma alle quattro proposizioni tipiche dell'anteriore, aggiunge quella tolta dall'antifonario gregoriano *Currebant duo simul* etc., e introduce gli Apostoli accorrenti al sepolcro per accertarsi della resurrezione, e poi recedenti indietro coi lini che mostrano ai compagni, dicendo ad essi: *Cernites o socii*. Il più antico monumento di questa forma, che è propria specialmente della Germania, ma ha esempio fra noi nell'uffizio di Sutri, e non si rinviene nè in Francia nè in Spagna nè in Inghilterra, è della fine del secolo XI o dei primordj del XII, e il fiorire di essa è dal XIII al XV secolo.

La terza forma infine, alla scena del Sepolcro congiunge quella dell'apparizione di Cristo alla Maddalena; ma nei testi tedeschi

non manca generalmente l'accorrere degli Apostoli. L'uffizio della Chiesa Orleanese[1] che contiene tutte le tre scene, e che è tutto infarcito di inni, ci dà esempio del massimo ampliamento raggiunto dal Dramma liturgico pasquale.

Tale è, dunque, nelle sue origini e nel suo svolgimento, il Dramma liturgico, che assumerà altro nome e maggiore spiegamento, venendo in potestà del laicato, uscendo dal tempio e producendosi nelle favelle nazionali e volgari. Ma nel primo tempo fu quale più sopra dicemmo; e, sebbene di semplicissima composizione, non però era meno atto a raggiungere il fine, cui era destinato. Grave e solenne di natura e di origine non aveva in mira il sollazzo dei fedeli, ma l'edificazione spirituale: e perciò non cercava, a comporsi in tutte le sue membra, se non parole rese venerande dall'autorità della tradizione, e conformi all'austera santità del rito. In siffatta tenuità sua, tanto maggiore quando si confronti colla perfetta immagine del dramma, rispondeva non pertanto all'ingenuità delle fantasie medievali: ma sponendosi innanzi agli altari e svolgendosi fra le navate del tempio, ebbe e doveva avere tutta la maestà di una solenne cerimonia del culto. Delle condizioni proprie all'azione drammatica aveva le più essenziali: un soggetto di generale conoscenza e di universale importanza: una scena su cui prodursi: personaggi che l'atteggiavano: uditorio affollato: efficacia sugli animi e sulle fantasie; gli mancava tuttavia il senso e il freno dell'arte.

Però se di qui volgeremo gli occhi al passato e al futuro, troveremo che, sorto dal canto liturgico, il nuovo Dramma cristiano si avvia a grado a grado a compiere la sua orditura e rafforzarla, insieme congiungendo, come già il Dramma greco, ma con meno felice temperanza, le ragioni della lirica e dell'epica: sicchè avendo cominciato dall'essere soltanto un canto alterno dei sacerdoti fra loro e col popolo,[2] finisce in un racconto rappresentato. La commemorazione rituale è intanto diven-

---

[1] Du Méril, p. 110; Coussemacker, p. 178; Lange, p. 160.

[2] Dell'antichità del canto alterno presso i credenti in Cristo, ci è testimonio la famosa *Epistola* di Plinio, V, 97: *Carmen Christo quasi Deo, dicere secum invicem.* Consulta in proposito Fétis, *Hist. génér. de la Musique,* Didot, 1824, IV, pag. 69.

tata azione drammatica, alla quale le sacre storie danno il soggetto: la liturgia il carattere e l'opportunità: il cerimoniale gli addobbi: il canto gregoriano l'accompagnamento: il sacerdozio gli attori: e il popolo vi mette di suo il fervoroso raccoglimento e l'attenzione costante.

V

LA CHIESA E IL NUOVO DRAMMA

Ma se il nuovo Dramma si svolse entro la Chiesa per naturale ampliazione del rito liturgico, ciò non vuol dire che a produrre il fatto non concorressero anche altre cause che diremmo di natura esteriore.

Non è, invero, ignoto a nessuno come, nei primi secoli del Cristianesimo e durante tutta l'età media, molti avanzi della gentilità, specialmente nei costumi, rimanessero tuttavia in mezzo alle plebi, e di quando in quando riapparissero, sviando i cuori e le menti dalla purità del dogma e dalla devozione agli uffizj. Nella gioia dei giorni festivi risorgevano quei giuochi tradizionali, quei profani sollazzi, quelle canzoni oscene, che i propagatori della nuova fede con tanta cura avevano cercato di estirpare, e che, come putredine da cadavere, rigerminavano laddove specialmente il paganesimo aveva avuto insieme la culla e la tomba. Rimaneva tuttavia l'uso di celebrare festivamente le calende di Gennaio,[1] e i primi giorni di Marzo:[2]

---

[1] Conc. Turon. II, can. XXVI: *Cognovimus nonnullos inveniri sequipedas erroris antiqui qui kalendas januarii colunt:* Labbé, *Concil.*, V, p. 863. — Concil. Antisidion., can. I: *Non licet kalendis januarii vetula aut cervolo facere vel strenas diabolicas observare:* Id., V. 957. — Zacher. Pap., *Epist. VI: De kalendis vero januariis.... quae gentili more observari dixisti apud b. Petrum apost. vel in urbe Roma.... detestabile et perniciosum esse judicamus:* Id. VI, 1500.

[2] Concil. Trull., can. LXII: *Kalendas.... et qui in primo Martii mensis die fit conventum.... omnino tolli volumus:* Id., VI, 1169.

s'invocava Bacco nei lieti giorni della vendemmia,[1] e si ricordava tuttavia il nome di Giano, caro di padre in figlio ai latini:[2] le vigilie delle feste dei Santi davano occasione ad ogni maniera di rallegramenti e di spassi:[3] per l'Ascensione facevansi giuochi e corse di cavalli;[4] per la Pasqua e pel Natale, veglie chiassose e gazzarra per le vie.[5] Alle dedicazioni delle chiese e per le feste de' martiri si formavano numerosi cori di donne, che cantavano versi empj ed osceni:[6] un giullare, un ciurmadore, un mimo, con lascivia di parole e di gesti, aveva bene spesso potere di attrarre il popolo fuor della chiesa, e chiamarselo attorno sulla piazza: nè il solo Grisostomo vide più d' una volta abbandonati a un tratto i suoi sermoni da una plebe avida di mondani trattenimenti. Questo

---

1) Concill. Trull., can. LXII: *Neque execrandi Bacchi nomine uvam in torcularibus exprimentes, invocent:* Labbé, *ibidem.*

2) Conc. Turon., can. XXVI: *Cum Janus homo gentilis fuerit, rex quidem, sed Deus esse non potuit:* Id., V, 863.

3) Concil. Avenion., can. XVII: *Statuimus ut in Sanctorum vigiliis in ecclesiis histrionicae saltationes, obsceni motus seu choreae non fiant:* Id., XI, I, 48.

4) Concil. Cloveshov., II, can. XVI: *Tres dies ante Ascensionem Domini.... uti mos est.... idest in ludis et equorum cursibus,* etc.: Id., VI, 1578.

5) Const. Childeb.: *Noctes privigiles cum ebrietate, scurrilitate, vel canticis, etiam in sacris diebus, Pascha, Natale Domini et reliquis festivitatibus, vel adveniente die dominico, dansatrices per villas ambulare,* etc.: Id., V, 811.

6) Conc. Cabilon., can. XIX: *Omnibus noscitur esse indecorum, quod per dedicationes basilicarum, aut festivitates Martyrum, ad ipsa solemnia confluentes, chorus femineus turpia quidem et obscoena cantica decantare videntur, dum aut orare debent aut clericos psallentes audire. Unde convenit ut sacerdotes loci talia a septis basilicarum vel porticibus ipsarum, ac etiam ab ipsis atriis vetare debeant, et arcere:* Id., V. 391. — Stat. S. Bonifac., cap. XXI: *Non licet in ecclesia choros saecularium et puellarum cantica exercere:* Id., VI, 1891. — Synod. Roman, can. XXXV: *Sunt quidem et maxime mulieres, qui festis ac sacris diebus atque Sanctorum natalitiis.... ballando, verba turpia decantando, choros tenendo ac ducendo, similitudinem paganorum peragendo.... non solum se perdunt, sed etiam alios deprimere attendunt:* Id., VIII, 112. — Leo P., *Homel.: Cantus et choros mulierum in ecclesia vel in atrio ecclesiae prohibete:* Id., VIII, 37. — Cfr. S. Basil., *Homel. XIV;* S. August., *Sermon. CCCXI.*

volgo, nel cui animo le antiche tradizioni contrastavano ancora colla vita novella, considerava la chiesa come casa comune e universale ritrovo,[1] nè si guardava dal portarvi dentro i suoi grossolani sollazzi. Vi si tenevano perciò festini, che nulla avevano della purità dell' agapi antiche;[2] vi si dormiva pur anco;[3] vi si facevano echeggiare disoneste canzoni,[4] e le danze dal piazzale e dal portico[5] irrompevano spesso nel cimitero,[6] e nella stessa chiesa.[7]

Era perciò ottimo consiglio che il Clero non ponesse ostacolo alla nuova forma che spontanea sorgeva dall' antica liturgia, e

---

1) Conc. Mogunt., can. XL: *Praecipimus ut in ecclesiis.... placita saecularia minime fiant:* Labbé, VII, 1250.

2) Conc. Cartagin., can. XXX: *Ut nulli episcopi vel clerici in ecclesia conviventur, nisi forte transeuntes hospitiorum necessitate illic reficiantur. Populi etiam ab hujusmodi conviviis, quantum fieri potest, prohibeantur:* Id., II, 1171. Cfr. Can. Eccl. Afric., XLII (Id., II, 1069), Concil. Vulg. dict. Afric. (Id., II, 1644). — Concil. Antisiod.: *Non licet.... convivia in ecclesia praeparare:* Id., V, 958. — Concil. Laodic., can. XXVIII: *Non oportet in locis dominicis vel in ecclesiis ea quae dicuntur agapas facere et in domo Dei comedere:* Id., I. 1502. Cfr. Concil. Quinisex., can. LXXIV (Id., VI, 1176); e Concil. Aquisgr., can. LXXX (Id., VII, 1361).

3) Concil. Laodic., can. XXVIII: *Non oportet in locis dominicis vel in ecclesiis.... accubiter sternere:* Id., I, 1502. Cfr. Concil. Quinis. e Aquisgr., *loc. cit.*

4) Concil. Laodic., can. XV: *Non oportet praeter canonicos cantores.... aliquos alios canere in ecclesia:* Id., I, 1499. — Id., can. LIX: *Non oportet privatos et vulgares aliquos psalmos dicere in ecclesia, nec libros non canonicos:* Id., I, 1508. — Conc. Mogunt., can. XLVIII: *Canticum turpe atque luxuriosum circa ecclesias agere omnino contradicimus:* Id., VII, 1251. — Conc. Antisiod.: *Non licet in ecclesia choros saecularium, vel puellarum cantica exercere:* Id., V, 958.

5) Conc. Bracar., can. LXXX: *Si quis ballationes ante ecclesias sanctorum fecerit, seu qui faciem suam transformaverit in habitu muliebri, et mulier in habitu viri, emendacione polliciter tres annos poeniteat:* Id., V, 901.

6) Conc. Paris., can. XVIII: *Prohibemus ne choreas mulierum in caemeteriis vel in locis sacris.... deduci permittant:* Id., XI, I. 79. — Synod. Bejoc., can. XXXI: *Prohibeant sacerdotes.... choreas in ecclesiis vel caemeteriis duci:* Id., XI, II, 1454.

7) Concil. Brugen., can. XXII: *Choreas in omnibus ecclesiis fieri penitus inhibemus:* Id., XI, II, 1257.

che per tanti vincoli le stava congiunta. Non oseremmo dire che fosse aperto disegno del sacerdozio distruggere co' devoti spettacoli ogni avanzo di paganesimo: ma però appariva ben chiaro come l'umore della plebe facilmente s'acquetasse in siffatte rappresentazioni, dalle quali niun detrimento riceveva la fede, e che saziavano intanto il desiderio di nuove e mirabili cose, proprio all'umana natura. Nato presso agli altari e governato dalla mano prudente del clero, il Dramma liturgico era strumento attissimo a chiamare i fedeli in chiesa, e coll'attenzione eccitata insieme e soddisfatta farli partecipe ad un cerimoniale, donde sempre più venivano esclusi per opera di un ordine previlegiato. Ed è pur certo questo che, laddove sino a tutto il secolo decimo sono continue le lagnanze dell'autorità ecclesiastica e de' sacri scrittori per la frequenza de' fedeli e persin de' chierici agli spettacoli profani, e pel loro dilettarsi ai giuochi degl'istrioni,[1] nell'undecimo e nel dodicesimo mancano invece testimonianze consimili del persistere in quegli usi eredati dal paganesimo:[2] onde si potrebbe argomentare, che allora già la Chiesa avesse vinto ogni contrasto, e la plebe si contentasse ormai della ricchezza e

---

[1] Concil. Laodic., can. LIV: *Quod non oporteat sacerdotes aut clericos quibuscumque spectaculis in scenis aut in nuptiis interesse, sed ante quam thymelici ingrediantur exurgere eos convenit:* Labbé, I, 1514; Cfr. Concil. Aquisgr., can. LXXXIII (Id., VII, 1361). — Concil. Cartag., III, can. XI: *Ut filii episcoporum vel clericorum spectacula saecularia non exibeant, sed nec spectent:* Id., VII, 1169. — Concil. Cartag., IV, can. LXXXVIII: *Qui die solemni, praetermisso solemni ecclesiae conventu, ad spectacula vadit, excommunicetur:* Id., II, 1206. — Concil. Agathens., LXX: *Clericum scurrilem et verbis turpis joculatorem ab officio retrahendum:* Id., IV, 1394. — Capit. Mart. Bracar., LX: *Non liceat sacerdotibus vel clericis aliqua spectacula in nuptiis vel in convivio spectare, sed oportet ante quam ingrediantur ipsa spectacula, surgere et recedere inde:* Id., V, 912. — Cfr. Concil. Quinisex., can. LXII (Id., VI, 1169); Conc. Magunt., can. X (Id., VII, 1244); Concil. Turon., can. VI, VII (Id., VII, 1262); Concil. Cabilon., II, can. IX (Id., VII, 1274); Concil. Parisiens., IV, can. XXXVIII (Id., VII, 1624); Synod. Regiatic., can. III (Id., VIII, 62). Nel VII secolo Eusebio, vescovo di Barcellona, fu deposto dall'ufficio, perchè *en el teatro los farsantes representaron algunas cosas tomadas di la vana supersticion de los dioses, que ofendian las orejas cristianas:* Mariana, *Hist. gener de Esp.*, VI, 3.

[2] Vedi Douhet, *Dict. des Myst.*, col. 24.

novità degli apparati liturgici, che vedemmo circa cotesto tempo appunto aver preso vero carattere drammatico.

Ma poichè tutto ciò accadde lentamente e per forza di consuetudini che l'una chiesa prese ed imitò dall'altra, non già per comune accordo o per opera dell'autorità somma, si potrà dimandare che cosa pensasse cotesta autorità, quando le foggie della liturgia sempre più si appressarono a quelle de' soppressi ludi teatrali. E' ci par chiaro che in questi primi tempi la Chiesa non prescrivesse, ma neanche proscrivesse il Dramma liturgico. Non lo prescrisse, perchè, come facilmente intenderà ognuno, non era opportuno ordinare che la liturgia se l'appropriasse qual forma necessaria: non lo proscrisse, perchè ancora non offriva nessun inconveniente, anzi apportava qualche vantaggio. Di più, l'ampliamento drammatico del sacro rito fu così lontano da premeditato consiglio e lento per modo, che soltanto dopo un lungo periodo, e percorsa una serie d'inavvertibili mutazioni, dovettero gli ecclesiastici avvedersi che lo spettacolo cacciato dai teatri erasi rifugiato nelle basiliche. Se non che, tanta era ancora la libertà delle diocesi, e il concetto dell'unità religiosa così lungi da un vincolo d'uniformità materiale, che il Dramma liturgico potè a lungo durare come consuetudine largamente diffusa, senza essere nè apparire istituzione della Chiesa universale. Ma quando il laicato portò in esso il suo spirito mondano, e mutò la comune lingua latina nei nuovi volgari nazionali, allora soltanto l'autorità ecclesiastica, rappresentata dai pontefici e dai concilj generali o particolari, dai vescovi e dai capitoli, respinse dal tempio uno spettacolo, che ormai di sacro null'altro aveva se non il nome e l'origine.

Vediamo allora Innocenzo III condannare severamente nel 1210 i ludi teatrali nelle chiese, e censurare gli ecclesiastici che vi prendessero parte: *Interdum ludi fiunt in ecclesiis theatrales; et non solum ad ludibriorum spectacula introducuntur in eis monstra lavarum, verum etiam in aliquibus festivitatibus, Diaconi, Presbyteri et Subdiaconi insaniae suae ludibria exercere praesumunt. Mandamus quatenus, ne per huiusmodi turpitudinem Ecclesiae inquinetur honestas, praelibatam ludibriorum consuetudinem vel potius corruptelam curetis e vestris ecclesiis extirpare.*[1] E poco appresso, nel 1227, il Concilio trevirense in-

---

1) Gregor., *Decret.*, III, 1, 12.

giunge che non si permetta ai sacerdoti *ludos theatrales fieri in ecclesia et alios ludos inhonestos:*[1] e più tardi nel 1293, il Sinodo diocesano di Utrecht: *ludos theatrales, spectacula et larvarum ostensiones in ecclesiis et caemeteriis fieri prohibemus.*[2]

Se non che a queste generali intimazioni si fanno ben presto — testimonio di contraria e ben radicata consuetudine — eccezioni parziali: onde la Glossa al decreto pontificio: *Non tamen hic prohibetur repraesentare Praesepe Domini, Herodem, Magos et qualiter Rachel plorabat filios suos, cum talia potius inducant homines ad compunctionem, quam ad lasciviam et voluptatem, sicut in Pascha Sepulcrum Domini et aliae, quae repraesentantur ad devotionem excitandam.*[3] Ma dal secolo XIII si passa al XV senza ritrovare altri consimili decreti: segno molto probabile di muta acquiescenza e di tolleranza necessaria. Nel 1439 però, il Concilio toletano nota come *tam in metropolitanis quam in cathedralis et aliis ecclesiis nostrae provinciae consuetudo inolevit, ut, videlicet in festis Nativitatis Domini nostri Jesu Christi, et sanctorum Stephani, Johannis et Innocentium aliisque certis diebus festivis, etiam in solemnitatibus Missarum novarum, dum divina aguntur, ludi theatrales, larvae, monstra, spectacula nec non quam plurima inhonesta et diversa figmenta in ecclesiis introducuntur:*[4] e un maggior

---

1) HARTZHEIM, *Concil. German., III*, 529.

2) HARTZHEM, *ibidem IV*, 17. — *Les ecclésiastiques des nos églises chapitrales, au XII siècle, instituèrent les soi-disant* mysteriespelen *lesquels, aux grandes fêtes de l'année, furent joués dans l'église ou au cimetière. A la Toussaint ils représentaient ordinairement le* Jugement dernier; *à la Noël, la* Naissance du Christ *ou* les Trois Rois; *vers Pâques,* la Passion *ou* la Résurrection: *à la fête de la Vierge,* l'Ascension, etc. *Tous ces ouvrages furent originairement élaborés par des ecclésiastiques. Plus tard, ces représentations se répandirent tellement, que des laïcs durent s'y adjoindre, et c'est ainsi qu'elles dégénérerent insensiblement en un mélange de profane et de sacré, au point qu'elles furent défendues par les statuts synodaux d'Utrecht en 1293. En Belgique cependant, elles furent maintenues jusqu'au XV siècle:* EDM. VANDER STRAETEN, *Le Théatre villageois en Flandre,* Bruxelles, Claassen, 1874, I, 14.

3) Se la Glossa è, come può presumersi, di Bernardo Bottone da Parma, morto nel 1266, il commento contradittorio non fu di molto posteriore al testo.

4) LABBÉ, XIII, pag. 1460.

Concilio, il basilense, consacra tutta una sessione al soggetto *De spectaculis in ecclesiis non faciendis,*[1] circa lo stesso tempo in che Sant'Antonino arcivescovo di Firenze, lagnandosi che le rappresentazioni di cose spirituali fossero con molte buffonerie mescolate, con detti e fatti iniqui e con maschere, vietava si facessero nelle chiese, nè da' chierici in alcun modo.[2]

Ma, come si vede, quel che principalmente volevasi colpire erano i trasmodamenti, e il mescolare col sacro il profano e il teatrale: il che specialmente accadeva fuori d'Italia. A tutti, invero, sono noti il *Festum asinorum*, originato dalla comparsa di Balaam nel dramma de' *Profeti di Cristo* sulla sua conosciuta cavalcatura, e diventato poi, se anche altri voglia trovarvi un recondito senso mistico,[3] occasione a burlevoli schiamazzi di plebe:[4] non che il *Festum Hypodiaconorum*, *Stultorum*, *Fatuorum*, *Puerorum et Innocentium*, che soleva celebrarsi, come l'altro, in alcune diocesi francesi, con libertà fescennina e coll'elezione di un abate o vescovo degli stolti (*abbas, vel episcopus stultorum, conardorum, esclaffardorum*), durante le calende di

---

1) Sess. XXI, § 11, ap. HARDOUIN, *Concil. VIII*, 1199.

2) Dopo citata l'opinione di San Tommaso, che cioè l'arte degl'istrioni sia necessaria *ad conversationem vitae humanae,* essendo essa rivolta *ad solatium hominibus exibendum,* nè perciò sia da riprovarsi *dummodo moderate utantur* (2, 2, Quaest., 168, art. 3, *In respons ad test.*), SANT'ANTONINO prosegue col dire: *Ita tamen quod fiat observatis debitis circumstantiis locorum, temporum et personarum, non enim decet clericum talia exercere, nec in Ecclesia, nec tempore poenitentiae, ut Quadragesimae: Summ. Theolog.*, III, 8, 4, 12. Le opinioni di San Tommaso, coi commenti di Sant'Antonino, del card. Gaetani, di Ranieri pisano e di altri, sono arrecate e discusse nel *Trattato sopra l'Arte comica cavato dall'opere di San Tommaso e di altri Santi dal M. R. P. Teologo* DEGLI ANDREINI, Fiorenza, Volcmar Timan germano, 1604.

3) CLÉMENT, *op. cit.*, pag. 172.

4) Vedi nel DUCANGE a *Festum asinorum* (ediz. Henschel, III, 215) la celebre prosa dell'asino, che cantavasi a Beauvais; nonchè DU TILLIOT, *Mém. pour servir à l'hist. de la fête des fous,* 1741; CHEREST, *Nouvelles recherches sur la fête des Innocents,* Auxerre, 1853; BOURQUELOT, *Office de la fête des fous à Sens,* Sens, 1854; BIBLIOPHILE JACOB, *Curiosités de l'hist. de France*, Paris, Delahays, 1858, pag. 9 e segg.; GASTÉ, *loc. cit.*, pag. 103 e segg.

gennaio:[1] avanzo e trasformazione ultima della libertà *decembrica* de' Gentili.[2]

A tali inibizioni dell'autorità ecclesiastica fanno riscontro quelle della podestà civile: fra le quali merita special menzione un editto di Alfonso X di Castiglia dell'anno 1260 circa. Vietasi in esso il fare buffonesche rappresentazioni (*juegos de escarnio*), prendendovi parte il clero vestito di abiti sacerdotali: e che, ad ogni modo, non abbian luogo in chiesa, ma ne sieno bandite *deshonradamiente*, perchè la casa di Dio fu edificata soltanto per la preghiera. Tuttavia, prosegue l'editto, vi sono delle rappresentazioni che i preti possono fare in chiesa, come la Natività di Nostro Signore, che mostra come l'angelo apparve ai pastori, e l'arrivo dei tre Magi per adorarlo, e la Crocifissione, e la Resurrezione sua nel terzo giorno: poichè cose siffatte inducono gli animi al bene, e rammentano fatti realmente avvenuti; ma debbonsi fare con devozione, e solo nelle grandi città e col permesso de' presuli ecclesiastici: non mai ne' villaggi nè in luoghi vili, nè per guadagnare denaro.[3]

Or tutto ciò fa veder quanta incertezza, durante non pochi secoli abbia regnato nella legislazione così canonica come civile, a rispetto de' ludi di chiesa: tanto che si vietavano insieme e si permettevano con certe debite cautele, che ben si capisce come facilmente dovessero esser non sempre osservate. Intanto, ad onorare la coronazione o la venuta di principi in Napoli, ad esempio, e a Firenze presceglievansi fra gli altri trattenimenti le sacre rappresentazioni entro le chiese, e i prelati accolti in Costanza pel Concilio del 1417 assistevano il 31 gennaio allo spettacolo della Natività, della Strage degl'Innocenti e dell'Offerta dei Re Magi, che i prelati inglesi ammannivano ad onoranza dell'imperator Sigismondo.[4] Può solo supporsi, che regolato dal clero o dai rettori laici, eseguito sotto la protezione dell'autorità ecclesiastica o civile, lo spettacolo sacro in questi casi almeno

---

[1] Vedi Gasté, *loc. cit.*, pag. 126 e segg.

[2] Ducange, sub voc. *Kalendae* (III, 959).

[3] Ticknor, *Hist. de la littér. éspagn.* trad., par Magnabal, Paris, Durand, 1864, I, 236; Amador de los Rios, *Hist. crit. de la literat. españ.*, Madrid, 1863, IV, 560.

[4] Lenfant, *Hist. du Conc. de Costance,* II, 440.

non degenerasse in baccanale secolaresco, nè lasciasse soverchio luogo a forme profane.

Ma se, scostandosi dalla primitiva sua semplicità, il Dramma liturgico si mutò in quella nuova forma che fu detta *Miracle-plays* o *Pageant* in Inghilterra, *Geistliche Schauspiele* in Germania, *Mystère* in Francia, *Auto sacramental* in Spagna e *Rappresentazione sacra* in Italia, non però il clero dimenticò a un tratto i diritti di paternità che poteva vantare a rispetto suo, nè lo cacciò del tutto da sè. Nè solo la liturgia ebbe qua e là a conservare una qualche immagine di dramma, ma il clero continuò a favorire tali pompe,[1] anche quando si fecero fuori della sua giurisdizione. Gli attori seguitarono tuttavia ad essere, in parte almeno, addetti al sacerdozio,[2] e spesso venivano a tal fine dispensati dai loro doveri ecclesiastici;[3] gli addobbi furono il più

---

[1] Esempj di questo favore e di questa partecipazione del clero alla rappresentazione dei Misteri francesi sono, per tutta la metà del sec. XVI, ricordati dal P. De Julleville, *op. cit.*. I, 348. Vedi contro Paris, *Le théâtre à Reims,* Reims, 1885, pag. 16. Il Leverdier, *Introduct. au myst. de l'Incarnation,* Rouen, Cagnard, 1886, dà esempj di molta incertezza e contraddizione in questa materia durante il secolo XV nella sola diocesi di Rouen: nel 1447 un cappellano della cattedrale vien punito per aver senza permesso assistito al mistero di S. Alessio: nel 1451 il Capitolo vieta i ludi profani che si solevano fare in chiesa pel Natale, ma l'anno dopo permette l'uffizio dei Pastori, purchè sia fatto *cessantibus stulticiis et insolentiis:* nel 1453 vieta la festa per gl'Innocenti, che l'anno dopo il cardinale d'Estouteville permette *rejectis abusibus et indecentiis:* poco dopo il Capitolo concede si faccia l'*officium Pastorum,* ma *decenter, in cappis,* ecc.

[2] Du Méril, *op. cit.*, pag. 61, nota 4, ove tra gli altri è citato il fatto che ad Amboise nel 1507 alcuni ecclesiastici, i quali dovevano rappresentare qualche personaggio della *Passione*, ottennero la dispensa di lasciarsi crescer la barba. I preti di San Germano d'Argentan ebbero dal Papa stesso nel 1500 la licenza di recitare nei *Misteri.* In Inghilterra, nel 1378, i cantori della chiesa di San Paolo di Londra invocarono dal re il privilegio esclusivo della rappresentazione de' *Misteri,* ai quali si erano preparati con grandi spese. Per l'Italia, vedi quel che sarà detto più oltre circa gli spettacoli sacri di Treviso nel 1261.

[3] Come ad esempio, a Rouen nel 1476 nell'occasione che si rappresentava il *Mystère de la bête de la Gargouille:* vedi P. De Julleville, *op. cit.*, II, 39.

delle volte forniti dal tesoro della chiesa;[1] e le ore delle funzioni furono perfino regolate con quelle delle rappresentazioni per modo, da render possibile ai fedeli l'assistere all'une e all'altre.[2] Anzi, il dramma, nell'uscir dal tempio, onde era necessità che migrasse e per la veste sempre più profana e pel bisogno di spazio e di macchinismi, si fermò generalmente, come a prima sosta, al portico, al piazzale, al cimiterio,[3] innanzi che le confraternite laiche costruissero palchi ed erigessero sale destinate alla sua più perfetta rappresentazione: e spesso un altare

---

1) Du Méril, *op. cit.*, pag. 62, nota 1. Il Leverdier nella cit. prefazione al *Mystère de l'Incarnation de Rouen*, pag. XLVIII, riferisce che nel 1454 i signori del Capitolo *concesserunt cortinas virides ecclesie pro misterio s. Katherine.* Rabelais, *Pantagruel*, IV, 13, racconta la terribile punizione data da Villon a frate Tappecoue, che gli aveva rifiutato gli arredi per una recita della *Passione, alleguant que estoyt riguoreusement deffendu rien bailler ou prester pour les iouans*, sebbene l'altro gli obbiettasse che ciò riguardava solo *farces, mommeryes et ieuz dissoluz.*

2) Du Méril, *op. cit.*, pag. 63. — L. Paris riferisce (*Toiles peintes de la ville de Reims*, Paris, 1843, I. pag. LIX) che nel 1490 a Reims gli ordinatori della *Passione* pregarono *d'avancer le service de l'église les jours que l'on représenterait la* Passion, *pour y dire, devant que commencer, la messe du Saint-Esprit, et avoir les enfants de chœur de l'église pour chanter musique en ladite action.* Nel 1539 e nel 1556 a Le Mans, rappresentandosi i misteri di *Teofilo* e della *Concezione*, il Capitolo ordinò che si sospendesse il suono delle campane e che si sollecitasse la celebrazione degli ufficj mattutini, ritardando quella dei vespertini: v. P. De Julleville, *op. cit.*, II, 137, 159. Nel 1570 invece per lagnanze del curato di Sant'Eustacchio, la magistratura parigina obbligava gli attori dell'*Hôtel de Bourgogne* a ritardare l'ora delle loro rappresentazioni: *un demi-siècle auparavant*, osserva finamente il Sainte Beuve (*Tableau de la poés. et du Théâtre au XVI siècle*, Paris, Charpentier, 1869, pag. 214), *c'était l'heure des vêpres qu'on aurait avancée.*

3) A Forcalquier in Provenza, nel 1618, per forza di consuetudine, la tragedia di *Antigone* veniva rappresentata nel cimitero: vedi documenti recati nella Prefazione del *Ludus S. Jacobi*, pag. XI. Curioso è che un'altra *Antigone*, tragedia italiana di Conte di Monte, si rappresentava a Venezia nel 1565 su un teatro costruito dal Palladio e dipinto dallo Zuccari, nella chiesa di S. Maria della Carità: v. Cooper-Walker, *Memor. storica sulla tragedia ital.*, Brescia, Bettoni, 1810, pag. 142.

posticcio s'inalzava, quasi *timele* del Dramma cristiano, in mezzo alla novella arena. [1]

Ci sia lecito, intanto, ridurre alla memoria del lettore le parole del Damasceno e di Tertulliano, che abbiamo riferite più addietro. Ciò che codesti padri avevano detto in senso soltanto simbolico, ora è divenuto un fatto sensibile agli occhi ed agli orecchi. I misteri della fede, le gesta de' santi, vengono esposte in quella forma scenica, che essi avevano censurata, maledetta, proscritta: il teatro si è impadronito del dogma e della storia religiosa, e indi

[1] *Ut.... in quadam platea vel plateis congruis et honestis, infra vel extra villam, prope et supra rippariam loci, coram clero et populo, alta et intelligibili voce, lingua latina et materna, cum magna reverentia et honore ac diversis personacium et habituum generibus ad hoc congruis et necessariis, solemniter et publice vitam et miracula egregii confessoris et pontificis Machuti, recitare et exponere, missamque solemnem in pontificalibus, in platea seu plateis supradictis super altare portatili consecrato per alterum vestrum canonicorum vel alium ydoneum sacerdotem, celebrare.... licentiam et auctoritatem impertimus per presentes:* Carta del 1408 del vescovo di Langres, citata dal Vallet de Viriville nella *Bibl. Écol. Chart.*, vol. III (1841-42), pag, 450. In Angers nel 1486, a Châlons sur Marne nel 1507 prima che si rappresentasse la *Passione,* la messa fu celebrata in mezzo al teatro su un altare portatile: P. De Julleville, *op. cit.*, I, 348. — A Romans nel 1509 le casse contenenti le reliquie dei *trois doms,* cioè di Severino, Esuperanzio e Feliciano, vennero trasferite sul luogo dove si faceva la rappresentazione del loro martirio, e poi ritornate alla loro sede: v. *Myst. de trois Doms*, ediz. cit., pag. 592. Il signor P. De Julleville, *op. cit.*, II, 96, crede che si facesse solo un simulacro di translazione dalla chiesa al teatro. Ma il testo contemporaneo parla chiaro: *Et en la fin du dict mistere furent retournées le chasses des dicts corps sainct et chief a la dicte eglise en procession generale, que la avoient estez durant le dict mistere, avesquez gros chierges, en chantant* Te deum laudamus (pag. 592). Il signor Chevalier inoltre reca un altro esempio consimile di translazione di reliquie in teatro, della regione stessa e quasi contemporaneo, quello cioè di Valenza del 1500, quando volendosi celebrare *in platea clericorum,* la *historia et misterium* dei tre santi Felice, Fortunato ed Achille fu dal magistrato civico deliberato *ut requirantur Domini de ecclesia, ut dignentur, pro majori reverentia et honore debitis dictis tribus sanctis martiribus, facere deferri super loco fercium reliquiarum eorundem.* (pag. C e 856).

trae i suoi argomenti. Egli è che l'esposizione dei casi col muoversi ed atteggiarsi dei personaggi, e quella delle credenze col vivo contrasto delle parole e del dialogo, è cosiffata necessità dello spirito umano, che neanche le più austere religioni e i più rigidi precetti possono interamente abolirla; e l'imitazione drammatica è d'altra parte così naturale all'uomo, che distrutta o menomata dalla prevalenza d'un pensiero e d'un affetto, che tutto padroneggino l'intelletto o il cuore, rinasce di poi necessariamente, in servigio di quel principio stesso che l'abbia anteriormente impedita.[1] Ma che avrebb' egli mai detto il santo

---

[1] È noto il passo di GIOVANNI SALISBURIENSE nel suo *Polycrat.*, I, 8: *Porro tragicis et comicis abeuntibus, cum omnia levitas occupaverit. clientes eorum, comœdi videlicet et tragoedi, exterminati sunt.* Tuttavia, questa testimonianza va intesa discretamente, nel senso cioè che non vi fossero più veri attori comici o tragici, non però sì che mancassero del tutto quei comici specialmente di bassa sfera, che lo stesso Salisburiense chiama *histrioni et mimi.* Ma nei secoli dell'età media facevan difetto veri teatri stabili dove si recitasse: e come non più si componevano commedie o tragedie per esservi rappresentate, così venner meno i veri attori, e ad essi successero qua e là degli artisti da piazza e da trivio, che cumulando anche il mestiere di saltatori e prestigiatori, recitavano qualche monologo o dialogo per sollazzar la plebe e guadagnar la vita. Ma, ammettendo ciò, perchè troppi indizj sicuri ne abbiamo negli scrittori del tempo, siamo lungi dall'accogliere la tesi in favor della quale il dottor LORENZO STOPPATO (*La commedia popolare in Italia*, Padova, Draghi, 1887) ha scritto un saggio troppo scarso di critica troppo audace nell'affermare e troppo pieno d'imbrogli di cronologia e di svarioni di stampa. Sostiene egli che *accanto al dramma religioso.... sia sempre vissuto un vero e proprio dramma profano, dipendente forse, nelle sue ragioni critiche* (che debba dir storiche?) *da qualche forma popolare del teatro latino, ma affatto libero e senza sudditanze al teatro religioso. Se nelle chiese e nei chiostri si rappresentarono azioni sacre, nelle piazze, assieme ad esse, si rappresentarono sempre azioni profane.... Durante tutto il medio evo, compagnie istrioniche lo rappresentarono, e da esso naturalmente, spontaneamente, col processo di ogni produzione popolare, derivò la Commedia dell'arte, improvisa, a soggetto* (pag. 6, 44 e segg.). Tutto ciò è possibile, anzi se vuolsi, probabile: ma non è provato, nè può provarsi. Contro il DE AMICIS (*La commedia popol. lat. e la Comm. dell'arte,* Napoli, Morano, 1882; e cfr. CARAVELLI, *Chiacchiere critiche,* Firenze, Loescher, 1889, pag. 45 e segg.), che si appoggia all'opinione di molti dotti, lo Stoppato nega la derivazione della commedia dell'arte dalle *atellame* latine (vedi

vescovo d'Ippona, il quale aveva salutato con gioia la caduta de' teatri, ultimo riparo dei dèmoni,[1] se cinquecent'anni appresso avesse veduto l'istinto drammatico ravvivarsi, lo spettacolo scenico prender sua stanza nel tempio, e il diavolo camuffato in abiti sacerdotali preparare lentamente, sotto le brune vôlte delle navate e all'ombra degli altari cristiani, il pieno risorgimento dell'arte antica e pagana!

---

pag. 15, 47 e segg.), e in ciò non sapremmo assolutamente dargli torto, ma sostiene invece che lo svolgimento del dramma popolare comincia dal medio evo, è *originale* e *schiettamente italiano*, sino a che diventa, o per dir meglio si manifesta, come *Commedia dell'arte*. Questa tesi però ci par meno provata ancora dell'altra, che almeno si vale di certe conformità o rassomiglianze dei tipi comici latini con quelli delle così dette *maschere italiane*. E invero tutti i passi di autori, che, cominciando dagli ultimi tempi di Roma, arreca lo Stoppato a conforto della sua ipotesi, con più ragione potrebber servire a confortare l'altra dottrina. Il vero è che durante l'età media, non vi furono teatri, non vi fu produzione letteraria drammatica, e i pochi esempj che se ne hanno appartengono all'imitazione solitaria di qualche erudito, e non vi furono, per conseguenza, attori. Ma perchè l'istinto dell'imitare e il desiderio di ridere e sollazzarsi in giocondi spettacoli, specialmente de' casi de' nostri simili, è cosa umana e naturale, anche nell'età media si ebbero azioni e attori plateali. E secondo l'aspetto dal quale si considerano questi fatti, de' quali troppo slegate e rade sono le memorie da poterne far materia di storia, guardandoli cioè coll'occhio vôlto al passato o vôlto all'avvenire, si può in essi vedere o la continuazione monca e immiserita del dramma popolare latino, o il cominciamento tenue e rozzo del dramma popolare italiano. Così privi come sono d'ogni carattere proprio e speciale, e nulla più essendo che una forma rudimentale di ludo comico, questi saggi della drammatica plateale dell'età media si prestano all'una e all'altra interpretazione: e si potrebbe anche ammettere che un filo, il quale per certo modo rannodi l'antico col nuovo, ci sia: così tenue però, che riesce impossibile farne argomento di storia.

[1] *Per omnes civitates cadunt theatra, cadunt et fora et moenia in quibus demonia colebantur:* AUGUST., *De cons. Evang.*, I, 33.

VI

SVOLGIMENTO DEL DRAMMA LITURGICO

Il mutamento, pel quale il Dramma liturgico, nato già dal canto alterno e dal cerimoniale ecclesiastico, fece capo a quella nuova forma, che designeremo di preferenza col nome italiano di *Sacra Rappresentazione*, fu anch'esso fenomeno naturale e quasi necessario. Rade volte, infatti, avviene che le forme capaci di ulteriore accrescimento restino ferme e morte al primo grado del loro svolgimento, quando specialmente le secondino il favore de' popoli e le condizioni de' tempi. Offerto alle plebi in scambio de' ludi teatrali, che nei secoli anteriori le allegravano, doveva il Dramma liturgico necessariamente diventare qualche cosa di simile a codesti spettacoli, de' quali non erasi al tutto perduta la memoria, e che più tardi vedransi risorgere per altri impulsi, come ornamento della civil comunanza. Ragioni d' intima natura e d' intole esteriore aiutarono intanto il trasmutarsi del Dramma liturgico in Sacra rappresentazione.

Le plebi, fino ad un certo momento, furono soltanto spettatrici del Dramma ecclesiastico, del quale la composizione e la recitazione appartenevano al solo sacerdozio, come prettamente sacerdotale era lo spirito, onde quello informavasi. Ben presto però, sebbene credulo e devoto, il volgo fu, se non noiato, sazio di veder ripetere gli stessi fatti d'indole e di significazione spirituale; e per quanto la fede lo portasse a commuoversi per gli avvenimenti della Bibbia e del Vangelo, e per le azioni dell' Uomo-Dio, dovè pur desiderare che non solamente gli angeli e la Vergine, Cristo e gli apostoli, ma anche uomini simili a sè attraessero l'attenzione e destassero gli affetti suoi: dappoichè l'uomo è siffatto, che può esaltarsi per le cose invisibili e a lui superiori, ma non porre amore vivo, continuo, gagliardo se non a quelle, nelle quali vede riprodotto sè stesso e la propria natura. A poco a poco la cerchia della composizione drammatica, che già in sè comprendeva soltanto i fatti capitali della Redenzione, dovè

ampliarsi agli altri del Nuovo Testamento, e a quelli ancora dell'Antico, che, mentre dalla fede ricevevano valore di prefigurazioni, possedevano maggior varietà ne' casi e caratteri più umani ne' personaggi.

Il clero stesso dovè ben presto accorgersi che quella semplice elaborazione delle memorie cristiane non più bastava al turbolento gregge de' fedeli, per quanto accompagnata da tutta la solennità e pompa del culto; e forse anch'esso fu stanco della continua ripetizione de' drammi liturgici, e desiderò il vario e il nuovo. Intangibile era la liturgia, come quella che derivava le sue ragioni da una autorità tradizionale e reverita; non così, però, questi spettacoli, ai quali lo stesso sacerdozio sapeva di aver liberamente dato origine. Ridesto era intanto il popolo, che nelle arti, nelle confraternite, nelle gilde, nelle motte affermava la sua rinnovata esistenza: ridesto era lo spirito laico, secolaresco, profano, che dava potente mostra di sè nella vita civile, nelle varie forme dell'arte, nelle opere del pensiero, nel suono degl'idiomi nascenti. La trasformazione, alla quale andò soggetto il Dramma liturgico, è evidente segno di questo riavvalorarsi del popolo e de' suoi istinti: tanto che il clero, non volendo o non sapendo, seguì pur esso l'andar novello di cose, e rimutò in parte il vecchio stampo dello spettacolo ecclesiastico.

Questi cangiamenti, in primo luogo, si mostrano in una forma di composizione più larga, che non fosse quella dell'antico Dramma liturgico. Il quale, come abbiam veduto, era accozzato insieme con testi sacri e rituali, e cantici ecclesiastici. Ora sul vecchio ordito s'intessono episodj, i quali a poco per volta così empiono ed infarciscono la tela drammatica, da diventarne essi la parte più cospicua e più lunga. Invece degl'inni e de' canti che servivano quasi d'intermezzo fra un fatto e l'altro, ora si pongono in bocca ai personaggi parlate abbastanza diffuse, le quali servono a dar ragione degli avvenimenti, a svelare le secrete cause delle operazioni, a disfogar la piena degli affetti, e, se non altro, a intrattenere l'uditorio, nel quale va crescendo il diletto dello spettacolo teatrale. Si comincia a sentire che le brevi e quasi sacramentali formule del dialogo evangelico celano tesori di poesia, che possono abilmente esser messi in piena luce, amplificandoli ed ornandoli. Le poche parole della Maddalena e di Maria diventano lunghe querimonie di donne appassionate, meglio conformi, secondo il sentimento comune, all'abbondanza e no-

vità del dolore, onde sono comprese. Cristo e gli angioli, Satana e i diavoli, gli apostoli, Longino, Erode, Pilato e tutti gli altri attori del gran dramma evangelico, i quali prima si contentavano dell' energica e mirabile brevità de' sacri testi, ora cominciano a far più lunghi discorsi: sicchè il dramma, invece d' essere un adattamento del Vangelo alle forme sceniche, diventa una più o men diluita parafrasi del testo, e questo riducesi quasi a traccia lievissima di grandioso disegno.

Con ciò i personaggi della sacra leggenda quanto si allontanano dalla ricca semplicità e dalla maestà terribile delle sacre pagine, tanto si accostano, invece, alla capacità degli spettatori. I quali poi non sono ancora contenti, finchè fra cotesti eroi rimpiccioliti non veggano uomini fatti precisamente come loro; onde l' introduzione in sì eletta famiglia, del fatuo, dello sciocco, rappresentante gli spiriti volgari, e di più altri personaggi di mediocre natura e di vil condizione: perchè il popolo sempre si è compiaciuto di vedere un' immagine di sè medesimo mischiata fra le grandi figure dell' epopea sacra ed eroica, dovesse pure esservi trattato come Tersite nell' *Illiade*. Ed ecco concedersi la parola ad un personaggio sino allora muto, qual era il mercante, che alla Maddalena vende così i fiori, con che si farà bella avanti il pentimento,[1] come i profumi che spanderà sui piedi del Maestro,[2] e che poi interloquirà anche nel *Mistero delle Vergini prudenti e delle fatue*,[3] personificando in sè la plebe industriosa. Ed ecco sciogliersi lo scilinguagnolo ai soldati del sepolcro e agli armigeri de' principi, che prima avevan fatto da mere comparse,[4] perchè il popolo si diletta di vedere in sulla scena le assise variamente colorate di quelli che lo tengono a dovere: e poi accadere altrettanto ai cortigiani, al carnefice, alle turbe:[5] ecco anche i diavoli, sino allora costretti al silenzio, parlar da pari loro, e il loro padrone e signore, Satanasso, mostrarsi qual è, loico dirittissimo e padre e autore d' ogni menzogna. Ecco, in una parola, il comune, il triviale, il buffonesco e perfino l' osceno,

---

[1] Vedi il *Mistero della Passione* di Monaco, in Du Méril, pag. 129.

[2] Id., pag. 132.

[3] Id., pag. 236. — Cfr. Coussemacker, pag. 9.

[4] Vedi ad esempio Du Méril, pag. 176, 242, ecc.

[5] Vedi ad esempio Du Méril, pag. 210-12, 219, ecc.

riflettersi come forme della vita in cotesta imitazione della vita, che è il dramma; e consertarsi col grande, col nobile, col sovrannaturale, col divino, che soli per l'innanzi avevano padroneggiato gli spettacoli della chiesa. Ecco l'azione primitiva, semplicissima e ristretta ad un solo episodio della leggenda evangelica, ampliarsi raggruppando insieme avvenimenti diversi, ma tra loro congiunti per storica relazione: come in quel *Mistero della Resurrezione* della Biblioteca di Tours,[1] che comincia dal dialogo di Pilato co' suoi sgherri, e finisce colla comparsa di Gesù agli apostoli e la trionfata incredulità di Tommaso. Lo spettacolo, dice a ragione il Magnin, è tuttavia religioso ed edificante, ma non è più uffizio ecclesiastico; il dramma è sempre sacerdotale, ma non più ormai liturgico: e la copia delle infarciture mostra bene quanto il chiericato ha dovuto concedere allo spirito laicale.[2]

Complicandosi l'azione, necessariamente si complicano l'assetto scenico e il meccanismo. Citiamo ad esempio la *Conversione di San Paolo* del manoscritto dell'abbazia di San Benedetto sulla Loira, ove fin dalla prima didascalia si vede che lo spettacolo, per muoversi e produrre l'illusione teatrale, aveva bisogno di molto spazio e di molta libertà: *Ad repraesentandam Conversionem beati Pauli apostoli paretur, in competenti loco, quasi Jerusalem, quaedam sedes, et super eam Princeps sacerdotum. Paretur et alia sedes, et super eam juvenis quidam in similitudine Sauli, habeatque secum ministros armatos. Ex alia vero parte, aliquantulum longe ab his sedibus, sint paratae quasi in Damasco, duae sedes: in altera quarum sedeat vir quidam nomine Judas, et in altera Princeps synagogae Damasci. Et inter has duas sedes sit paratus lectus, in quo jaceat vir quidam in similitudine Ananiae.* Ecco dunque un'azione che deve svolgersi in tre luoghi, e uno di essi distinto in tre altre sedi, che tutte avevano diversa configurazione: e oltre a ciò, per rappresentare visibilmente il versetto venticinquesimo dell'undecimo capo degli *Atti degli apostoli: Discipuli.... per murum dimiserunt eum, submittentes in sporta*, esser necessario qualche cosa che simulasse l'*alto loco*, donde Saulo *quasi a muro ad terram dimittatur in sporta*.[3] Nè minor larghezza di apparecchio richiedeva

1) Coussemacker, pag. 37.
2) *Journ. des Sav.*, 1860, pag. 537.
3) Du Méril, pag. 237; Coussemacker, pag. 216.

il *Daniele* del Capitolo metropolitano di Beauvais, ove molte processioni o *conducti*[1] si muovevano in gran pompa, e oltre la reggia e la residenza di Abacuc profeta, vi era da raffigurare la fossa de' leoni, i quali risparmiavano l'uomo di Dio, e divoravano invece i satrapi del tiranno.[2] Ma questo assetto, che denotava crescente desiderio d'accostarsi al vero, trovava ostacolo, tanto maggiore se la storia, onde traevasi il dramma, avesse scena molteplice, nella materiale struttura delle chiese, per la difficoltà di far muovere tanta gente in spazio sì angusto, ed eseguirvi tutte l'apparizioni e sparizioni e finte[3] e fuochi lavorati, che seco apportava il rinnovato artificio della scena.

Nè, giunto a tal grado di ampiezza di forme e lunghezza di durata, il dramma occupava soltanto troppa gran parte del sacro recinto, senza pur starvi sempre a suo agio, ma usurpava anche troppa parte dell'ore consacrate ai divini uffizj. Laonde, anzichè esser utile corredo alla liturgia, le era divenuto piuttosto impaccio ed impedimento, richiedendo per sè lunga preparazione, addobbo speciale e tempo non mediocre per interamente prodursi: tanto che era ormai conveniente per ambedue, per la chiesa cioè e per lo spettacolo, che questo si provvedesse d'altra più acconcia sede.

Ma la maggiore mutazione fu il passaggio dall'idioma comune latino ai volgari de' varj paesi della Cristianità. Questo fatto basterebbe di per sè solo a mostrare quanto gagliardo fosse il risvegliamento degli spiriti popolari. Quelle moltitudini che pur dianzi, a bocca aperta, devote e compunte, avevano assistito al ludo ammannito loro dal sacerdozio, non solo più tardi vollero parteciparvi colla meschianza de' caratteri e de' sentimenti profani co' sacri, ma a poco a poco vollero che gli attori parlassero il loro proprio idioma; e contentandosi di non intendere o fraintendere le parole del sacerdote nell'uffizio, chiaramente vollero capire le parole de' personaggi nel dramma.[4] Con sif-

---

1) Sul *conductus* vedi COUSSEMACKER, pag. 323, e CLÉMENT, pag. 163.

2) COUSSEMACKER, pag. 69.

3) *Feintes:* vedi DU MÉRIL, pag. 80. O anche *secrets:* vedi MAGNIN, *Journ. des Sav.*, 1847, pag. 46.

4) Del resto, questa ignoranza popolare della lingua latina e l'introduzione del volgare perfino nella liturgia, si vede anche nelle *Epistole farcite,* che furono in uso nelle chiese francesi da tempi assai remoti

fatta novità può dirsi che il dramma stesso, di jeratico ch'egli era, divenisse prettamente secolare: sicchè anche per questa ragione fosse a lui necessario lo sgomberare dal tempio, e al sacerdozio, se anche a malincore, invitarlo ad uscirne.

Del resto, come in ogni mutamento sostanziale delle cose dall'esser loro primitivo a forma novella, questo cangiare d'idioma non accadde a un tratto, ma a poco a poco; e i documenti, che

---

(MARTÈNE, *De antiq. Eccles. ritib.*, I, 279 e *De antiq. Eccles. discipl.*, 98; DUCANGE, *ad vocab.*; LÉBOEF, in *Mém. Acad. Inscript.*, XVII). Vedine due tratte da un messale del XII secolo nel DU MÉRIL, pag. 410, e due altre nel JUBINAL, *Mystères inédits*, Paris, Techener, 1837, I, pag. IX e 355. Quest'ultimo osserva che la maggior parte hanno per soggetto la passione di santo Stefano: *Cela tient à ce qu'au neuvième siècle Charlemagne ayant introduit le rite romain qui défend, pendant la messe, d'autres lectures que celles des passages de l'Écriture sainte, on n'exécuta pas cette interdiction à l'égard de saint Étienne, dont le martyre se trouvant rapporté dans le Actes des Apôtres, mettait par cela même les épitres qui y étaient relatives hors de la prescription du rite romain.* Le *farciture* sono spiegazioni e parafrasi in volgare inserite entro il testo latino, e cantate dal popolo dopo che il sacerdote aveva cantato i versetti corrispondenti nella lingua della liturgia. *Bientôt*, dice il MAGNIN (*Journ. des Sav.*, 1844, pag. 22), *chaque église voulut avoir son épître farcie de Saint Estève ou Estévène.... Peu à peu même cette concession s'étendit. Le clergé toléra des messes farcies en l'honneur d'autres saints. Aux psaumes chantés en langue vulgaire, qui s'étaient glissés dans quelques églises, et que le rite romain proscrivait, on substitua des psaumes farcis, dont chaque verset latin était suivi d'un verset glosé en vers français ou provençaux. On chanta même de cette façon certaines parties des prophéties, entre autres celles d'Isaïe. Enfin. toutes les églises retentirent, pendant les X et XI siècles, d'une foule d'hymnes et de proses farcies, particulièrement aux solemnités de Noël, de l'Epiphanie et de Paqués.* — In provenzale si conoscono due Epistole farcite di santo Stefano: l'una è nella *Chrestomat. provenç.* del BARTSCH, pag. 21; l'altra fu pubblicata dal signor GAUDIN nella *Rév. des Lang. roman.*, III, 133, ma GASTON PARIS ha provato ch'essa deriva dal francese: vedi *Romania*, I, 363. Per le *farciture* francesi, vedi MEYER nel *Bullett. du Comité d. trav. historiq.*, 1887, pag. 315 e nella *Romania*. XVII, 388, nonchè LINK nella *Zeitschr. f. roman. Phil.*, XI, 23. — Rispetto al vocabolo o sua etimologia, merita soltanto per la sua stranezza d'esser ricordata l'origine assegnatagli dal CHODZKO, *op. cit.*, pag. XI, che la fa venire da *fars* (Persia)!

sono sopravanzati all'opera distruggitrice del tempo, ci fanno vedere come gradatamente vi si giungesse. Dapprima son poche parole volgari che qua e là s' insinuano, quasi di soppiatto, nel testo: — o tedesche, come nella *Passione* del codice di Monaco,[1] ove la Maddalena, ancor peccatrice, un suo amatore e il mercante di aromi celebrano in lingua popolare le gioie e gli ornamenti della vita mondana: come poi la Maddalena stessa, pentita, e la Vergine Maria l'usano a deplorare i dolori del Cristo, e qualche volta gli stessi concetti sono due volte espressi, l' una in latino, l' altra in tedesco, per segno evidente che il pubblico ormai non più comprendeva la favella del culto, che pure rimaneva nel dramma per forza di consuetudine:[2] — o francesi, come nel *Ludo di San Niccolò* del monaco Ilario,[3] ove se il principal personaggio parla sempre l'idioma della Chiesa, l' altro, designato col nome di *Barbarus*, termina ogni strofetta con due versiculi in lingua d'*oil*, come fanno anche nella *Resurrezione di Lazzaro* dello stesso autore le sorelle del quatriduano:[4] — o, finalmente, provenzali, come nel dramma *Delle vergini savie e delle fatue*.[5] Nulla d'italiano possiamo citare, perchè nel secolo XI, al quale pare risalire il dramma provenzale, e nel XII, al quale appartiene il francese, il volgare italico non aveva ancora preso tal saldezza di forme ch' e' potesse competere, specialmente in chiesa e in sacro argomento, colla lingua latina: e se il dramma tedesco trovasi in un codice del secolo XIII soltanto, certo è che già prima si rinvengono esempj di poesia germanica. Ma fra noi, ove la più immediata discendenza della stirpe, e la più retta

---

1) SCHMELLER, *Carmina burana*, Stuttgart, 1847, pag. 95; DU MÉRIL, pag. 126.

2) DU MÉRIL, pag. 146.

3) HILARII. *Versus et ludi*, Lutet. Parisior., Techener, 1838, pag. 34; DU MÉRIL, pag. 272.

4) ID., *ibidem*, pag. 25; DU MÉRIL, pag. 225.

5) DU MÉRIL, pag. 233; COUSSEMACKER, pag. 7. Veramente in questi infarcimenti volgari del mistero *De mulieribus*, il BARTSCH (*Grundr. z. Gesch. d. provenz. lit.*, Elberfeld, Fridrischs, 1872, pag. 54) trova segni più che del linguaggio d'*oc*, di quello d'*oil*. Il BOEMER, (*Romanisch. Studien*, IV, 98) e P. MEYER, (*Jahrb. f. roman. literat.*, VII, 74, e *Romania*, VIII, 465), sostengono l'opinione contraria. Il MAGNIN (*Origin. du Théâtre moderne*, pag. 315) dice che in esso Cristo parla latino: le vergini, provenzale: i mercanti stranieri, francese.

derivazione della lingua, mantennero più a lungo in vita il latino, e ove la Chiesa ebbe più immediata e prossima autorità, non così presto potè pensarsi a surrogare l'idioma della liturgia con quello della plebe. Tuttavolta non negheremmo risolutamente che anche fra noi non possano rinvenirsi di tali monumenti liturgici: nè ci parrebbe contro l'andamento generale dei fatti, se dal testo interamente latino si fosse anche fra noi passati a un testo misto, prima di giungere alla rappresentazione interamente volgare.

Altra diversità tra la vecchia e la nuova forma sta nella natura degli argomenti. I quali generalmente nel primo tempo furono tratti dalle maggiori commemorazioni della vita di Cristo: la Passione, prima di tutto: poi l'Annunziazione, la Natività, l'Epifania, la Resurrezione, l'Apparizione in Emaus, l'Ascensione; ed era ben naturale che di qui si facesse capo, per passare più tardi ad altri fatti e personaggi della leggenda cristiana. Pur nondimeno, assai di buon'ora vediamo, ad imitazione dei primi, sorgere altri drammi liturgici dagli uffizj particolari a qualche santo; il che rafforzerebbe l'opinione del Magnin, che ritrae assai indietro la prima invenzione dell'uffizio drammatico: dacchè fu necessario qualche tempo, perchè dalle maggiori si passasse alle minori solennità, e dalla leggenda evangelica all'agiografica. Un esempio di siffatti uffizj è quello dell'*Historia beati Thomae martyris canterburiensis*, cioè Tommaso Becket, che il Clément assegna al XIII secolo.[1] Ma del XII sono, oltre il dramma di *Daniele*,[2] i quattro *Miracoli di San Niccolò*.[3] Gli studenti dell'abbazia di Beauvais che scrissero il *Daniele*,[4] non solo hanno liberamente ampliato il testo biblico, ma al latino mescolarono il francese, e v'introdussero anche il *conductus*, foggia di cantico che si direbbe reminiscenza ed imitazione del coro classico.[5] Nei quattro *Miracoli di San Niccolò* si rinviene un carattere letterario, che si spiega soltanto col supporne autore

1) *Op. cit.*, pag. 290.

2) Coussemacker, pag. 69.

3) Du Méril, pag. 254, 262, 266, 276; Coussemacker, pagina 93, 105, 116, 135.

4) *Ad honorem tui, Christe Danielis ludus iste In Belraco est inventus, Et invenit hunc juventus.*

5) Danjou, in *Revue de musique religieuse*, IV, 73; Coussemacker, pag. 323.

qualche giovane alunno di quelle scuole monastiche, nelle quali alla cultura sacra si accoppiava la profana: senzachè, è noto che cotesto santo aveva in particolar protezione gli studenti.[1] Anche nell'*Historia de Daniel repraesentanda* del monaco Ilario, discepolo di Abelardo,[2] e nella *Conversione di San Paolo* di sopra ricordata, già s'allarga il primitivo stampo drammatico, e alla novità de' fatti corrisponde più ricco apparato, e maggior ricercatezza di ornamenti poetici.

I fatti biblici ed evangelici liberamente interpretati, nonchè gli Evangelj apocrifi e le Leggende sacre, delle quali anch'innanzi alla compilazione di Jacopo da Varagine eransi moltiplicate le versioni prosaiche e poetiche in tutti gl' idiomi d'Europa, furono le fonti, ove attinsero i novelli compositori di sacri drammi. E se l'uffizio drammatico ebbe sopratutto indole lirica e svolgimento dall' inno, il dramma novello invece si riconnette piuttosto colla narrazione leggendaria, anzi altro non è se una leggenda divisa, distribuita, tagliuzzata in dialogo: tanto che spesso qua e là, per inesperienza degli autori, veggonsi esposte in forma narrativa alcune parti, non sapute ridurre a forma drammatica. E allora, come era abbondantissima la suppellettile leggendaria, così fu varia e molteplice la creazione drammatica; e invece di pochi rituali per le solennità del tempio, si ebbero dappertutto centinaia di composizioni che rappresentavano, non che ogni caso ricordato nella Bibbia e nei Vangeli, i fatti degli apostoli, de' romiti, de' martiri, de' dottori, de' confessori; e le plebi desiderose del nuovo e del vario poterono di frequente esser chiamate a mirare varietà e novità di cose, di personaggi, di affetti.

Si allentò inoltre, e poi quasi del tutto si ruppe, il vincolo che teneva ancora insieme congiunti la Festa ecclesiastica e il Dramma spirituale, non solo perchè questo cominciò a uscir dal tempio, ma perchè non corrisposero più fra loro il Calendario e la Rappresentazione, e questa si diede anche fuori del giorno che la chiesa aveva destinato alla celebrazione de' fatti di Cristo o del nome de' santi.[3] I nuovi costumi e i tempi mutati por-

---

1) Du Méril, pag. 254.

2) Hilarii. *Versus et ludi*, pag. 43; Du Méril, pag. 241.

3) Du Méril, pag. 71-72. Tuttavia in Francia durò assai a lungo la coincidenza fra la commemorazione ecclesiastica e la rappresentazione drammatica: v. P. De Julleville, I, 341.

tavano seco il prevaler di una forma, nella quale ormai il diletto profano era pari alla compunzione religiosa, e il piacevole trattenimento bilanciava l'atto di devozione.[1]

VII

ORIGINI DEL DRAMMA SACRO IN FRANCIA

Tutte queste modificazioni nel carattere, negli argomenti, nella lingua non si produssero, lo ripetiamo, contemporaneamente, ma in età diversa e per diverso grado ne' varj paesi dell'Europa cristiana. Nè ci sembra esatta l'opinione più volte espressa dal Magnin, che cioè lo spettacolo, appena cresciuto di mole e vestito l'abito volgare, abbandonasse quelle pareti, ove aveva avuto ricetto nella sua prisca semplicità e nella veste liturgica e latina. Niun mistero in lingua volgare sarebbesi, al dire del dotto uomo, rappresentato nel tempio; sicchè « se se ne trova qualche menzione, non sono se non eccezioni ad una norma generale: » e poi, in nota, fa rilevare come nel secolo XIV il Capitolo di Bayeaux condannò ad ammenda il curato di San Malò per aver fatto recitare nella sua chiesa il *Mistero della Natività di Cristo.*[2] Ma se in tèsi generale è da ammettere che il Mistero vero e proprio fu più spesso prodotto fuori che dentro le mura consacrate, non è però da credere che le eccezioni sieno così poche e rade, da far del caso contrario una regola assoluta e costante; e gli esempj ne abbondano anche per la Francia. Infatti nel 1451 in una chiesa di Rouen rappresentavasi la *Natività:* nel 1496 i vicarj della Chiesa di Amiens chiedevano ed ottenevano *licentiam ludendi in choro.... ludum Joseph:* e solo nel 1538 il

---

[1] *Cy après sont.... miracles de madame sainte Generière. Et sachiez que.... a parmy farsses entées, afin que le jeu soit mains fade et plus plaisans:* Jubinal, *op. cit.*, I, 281.

[2] *Journal des Savants,* 1846, pag. 451; 1847, pag. 39.

Capitolo della Cattedrale di Noyon proibiva che vi si recitasse il mistero *De la Béguine*, che aveva dato occasione di scandalo:[1] nè certo in sì tarda età potevasi trattare di uffizj rituali in lingua latina. E se ciò è vero per la Francia,[2] tanto più deve dirsi per l'Italia, dove, cominciando dalle più antiche *Devozioni*, che fra breve esamineremo, e giungendo a tempi assai tardi, abbiamo sicure prove di rappresentazioni volgari in chiesa.

Gioverà, intanto, raccogliere alcune notizie, dalle quali si ponga in sodo quando primamente in diversi paesi il Dramma liturgico passò alla forma più complicata e teatrale, che qui addietro abbiamo descritta. Drammi *semiliturgici* chiama acconciamente il Sepet[3] quelli, come il citato *Daniel ludus* di Beauvais, ove lo scheletro strutto e scarno dell'uffizio ecclesiastico si è andato rafforzando di nuovi nervi e nuove polpe, e il rituale si è cangiato in una pompa quasi scenica. Ma se tale è il carattere del *Daniele*, e se la notazione musicale già in esso si scosta dalla primitiva semplicità, e ci si rinvengono persino strumenti che accompagnano il canto,[4] solo poche parole vi si trovano in idioma volgare: e niuna traccia ne rinveniamo negli altri due componimenti consimili della *Resurrezione di Lazzaro* e della *Conversione di San Paolo*, de' quali pure addietro facemmo menzione: e il francese appare soltanto, come infarcitura, in quelli dovuti alla penna del discepolo di Abelardo.[5] Ma contemporaneo al *Daniele*, cioè della fine del secolo XII,[6]

---

1) SEPET, nella *Bibl. Écol. Chart.*, 1864, pag. 246.

2) Vedine altri esempj in P. DE JULLEVILLE, I, 78, nonchè II, 22, 119-120 ecc., dal 1452 a Auxevre fino al 1624, quando a Draguiguan nella chiesa *des pères observantins* fu recitata l'*histoire de Heugène.*

3) *Loc. cit.*, pag. 226.

4) COUSSEMACKER, pag. 326.

5) Secondo il COUSSEMACKER, pag. 333, la *Resurrezione di Lazzaro* di Ilario è un dramma di quelli che furono rappresentati *au théâtre:* ma egli non avvertì che la didascalia finale dice chiaramente: *Quo finito, si factum fuerit ad Matutinas, Lazarus incipiat Te Deum laudamus: si vero ad Vesperas, Magnificat anima mea, Domine:* DU MÉRIL, pag. 232.

6) Secondo il MAGNIN (*Journal des Savants*, 1846, pag. 6 e 450), se la scrittura è della prima metà del secolo XIII, il Mistero però dev'esser riferito, come composizione, alla metà del XII, e in ciò egli concorda col JUBINAL, che ne fu primo editore.

sarebbe, secondo l'opinione dei più esperti critici e paleografi, un prezioso frammento, tutto francese, della *Resurrezione del Salvatore*, contenuto in un manoscritto della maggior biblioteca parigina.[1] L'antichità del quale si desume, non che dalla stretta aderenza al testo evangelico, sempre riferito in margine, anche da questo rilevantissimo fatto, che, cioè la parte narrativa anzi che esser riserbata, come più tardi, alle didascalie, è pur essa tradotta in versi. Il che ci riconduce assai presso ai tempi, ne' quali e narrazione e dialogo erano egualmente cantati nel rito ecclesiastico: ed il fatto singolare dimostra appartenere il frammento ad un' età di passaggio, in che il dialogo drammatico non sapeva ancora recisamente distinguersi dal racconto. Così, ad esempio, quando Pilato richiesto da Giuseppe di Arimatea della sepoltura di Cristo, manda i suoi sergenti a vedere se è vivo o morto, un più scaltro e pratico compositore non avrebbe al dialogo soggiunto questi versi:

Dunt s'en alerent dous des serganz,
Lances od sei en main portanz.
Si un dit á Longin le ciu,
Que unt trové séant en un liu:
— Longin frère, veus tu guainner? —

riprendendo indi l'alterno andamento dialogico; e neanche quando a Longino è posta in mano la lancia, colla quale trafiggerà il costato, quest'altri;

Quant il vendrent davant la croiz
Une lance li mistrent ès poinz:
— Pren ceste lance en ta main —

e così di seguito, continuamente. Nè potrebbe dirsi che, per abito di rimare, fossero qui in versi francesi tradotte le didascalie latine, essendo tal supposto escluso dall'uso dei verbi al passato, e dal formar queste parti descrittive un sol corpo colle

---

1) Jubinal, *La Résurrection du Sauveur*, fragment d'un Mystère inédit, Paris, Techener, 1834; Montmerqué et Michel, *Théâtre français au moyen-âge*, Paris, Didot, 1842, pag. 10. — Un facsimile del codice trovasi in Leroy, *Etudes sur le Mystères*, Paris, Hachette, 1837, pag. 36.

dialogiche,[1] sebbene, come notò il Magnin, le une coll'altre mai non s'allaccino per mezzo delle rime. Sicchè quasi si direbbe a prima giunta, che il dramma non fosse destinato a rappresentarsi, o che almeno i versi narrativi non si avessero a recitare:[2] se pur non dovesse opinarsi col Magnin che fossero stati più tardi inseriti nel testo drammatico ad uso de' leggitori, per facilitarne e compierne l'intelligenza.[3] Ed alcuno anco sospettò, esser questo un componimento simile ad altri dell'antica letteratura francese, in che insieme si mescolano racconto e dialogo, e il giullare recita l'uno e l'altro:[4] se non che nell'introduzione stessa di questo prezioso frammento abbiamo irrecusabile prova dell'esser esso stato composto per la rappresentazione:

En ceste manère recitom
La seinte resureccion.
Primèrement apareillons
Tus les lius e les mansions:
Le crucifix primèrement,
E puis après le monument.
Une jaiole i deit aver
Pur les prisons enprisoner.
Enfer seit mis de cele part,
Ès mansions de l'altre part,
E puis le ciel: e as estals,
Primes Pilate od ces vassals:
Sis u set chivaliers aura.
Cayphas en l'altre serra:
Od lui seit la juerie,
Puis Joseph d'Arimachie.
El quart liu seit danz Nichodemus.
Chescons i ad od sei les soens.
El quint les deciples Crist.
Les treis Maries saient el sist.
Si seit purvéu que l'om face

---

1) *Vers dan Joseph dunc se turna, Ne lui fu bel qu'isi parla: Dan Joseph*, etc. — *Pilate ad as sergans parlé, Dist al un qu'il ad apelé*, etc.

2) P. De Julleville, I, 94-95.

3) *Journal des Savants*, 1846, pag. 454.

4) Le Roy, *op. cit.*, pag. 35.

Galilée en mi la place;
Jemaüs ancore i seit fait,
U Jhesu-Crist fut al hostel trait;
E cum la gent est tute asise,
E la pés de tutez parz mise,
Dan Ioseph, cil de Arimachie,
Venge à Pilate, si lui die.[1)]

Questo prologo, che in qualche parte ricorda quelli della commedia classica latina e dell'italiana *erudita*, mentre toglie ogni dubbio circa il carattere drammatico del frammento, appare evidentemente recitato da una specie di *corago*, dall'impresario o direttore dello spettacolo, *meneur du jeu*, o, come fu anche chiamato, *protocol* e *acteur*:[2)] al quale, secondo noi,[3)] appartengono anche i versetti narrativi: dappoichè anche nell'età posteriore[4)] lo vediamo spesso incaricato d'introdurre sulla scena

---

1) *Récitons de cette manière la sainte Résurrection. D'abord, disposons les lieux et les demeures, à savoir: premièrement, le Crucifix, et puis après le tombeau. Il devra aussi y avoir un geôle pour enfermer les prisonniers. L'enfer sera mis d'un côté et les maisons de l'autre, puis le ciel: et sur le gradins, avant tout, Pilate avec ses vassaux; il aura six ou sept chevaliers. Caïphe sera de l'autre côté, et avec lui la juiverie; puis Joseph d'Arimathie. Au quatrième lieu, on verra don Nicodème: chacun aura les siens avec soi. Cinquièmement, les disciples seront là: sixièmement, les trois Maries. On aura également soin de représenter la ville de Galilée, au milieu de la place. On fera aussi celle d'Emmaüs, où Jésus-Christ reçut l'hospitalité: et une fois tout le monde assis, quand le silence régnera de tous côtés, don Joseph d'Arimathie viendra à Pilate, et lui dira*, etc.: MONTMERQUÉ et MICHEL, *Théâtre français*, pag. 11.

2) Vedi PARFAIT, *Hist. du Téhâtre franç.*, Paris, 1735, II, pag. 473-74, 521: MORICE, *Essai sur la mise en scène depuis les Mystères jusqu'au Cid*, Paris, 1836, pag. 149.

3) Il MAGNIN, *loc. cit.*, pag. 453, ammette che il prologo descrittivo possa essere in bocca al *meneur de jeu*, ma nega che possano spettargli anche i versi narrativi; ma tal'opinione non ci sembra fondata su nessun solido argomento.

4) E così anche nelle rappresentazioni popolari odierne. Vedine un esempio in un dramma popolare siciliano di Chiaromonte su S. Giuseppe, di cui parla il PITRÈ, *Spettac. e feste popol. sicil.*, Palermo, Pedone, 1881, pag. 43. *Non fa ostacolo*, scrive il GUASTELLA, che ne comunicò la no-

i personaggi e di spiegare i giuochi scenici, facilitando al pubblico il pieno intendimento dello spettacolo.

Seguitando le nostre indagini storiche, troviamo pur nel duodecimo secolo un altro dramma sacro in lingua francese: l'*Adamo*,[1] non ha guari scoperto e pubblicato dal Luzarche, dove già sono scomparsi quasi tutti i vestigi dell'uffizio liturgico, e quelli invece appaiono del Mistero. Poche parole consacrate dall'uso biblico e dalla tradizione ecclesiastica sono tuttavia latine: il resto è in dialetto normanno.[2] Certo fu rappresentato fuor della chiesa, sebbene non lungi molto da essa, anzi appena varcate le sacre porte, nell'atrio o *Paradiso*:[3] ma un rapido cenno che ne daremo, farà vedere come lo svolgimento dei fatti e l'apparato scenico sieno molto lontani dalla forma de' veri drammi liturgici. Nell'*Adamo* abbiamo un primo esempio del nuovo spettacolo teatrale: ancora ricordevole dell'origine ecclesiastica e del carattere devoto, ma già avviato a diventarne sempre più indipendente.[4]

---

tizia al Pitrè, *che siffatta poesia è a forma di narrazione, giacchè i nostri non stavano molto sul sottile in siffatte materie, e soleano affidare la parte narrativa a un altro personaggio. Io stesso ne' primi anni miei assistei alla rappresentazione della Santa Genoveffa del La Fata, eseguita da operai del mio paese, e la parte narrativa era recitata da un personaggio, che facea le parti del Prologo nelle antiche commedie, se non che rimanea sempre in iscena, per recitare i versi che ricorrevano di pagina in pagina.*

1) *Adam, drame anglo-normand, publié pour la première fois d'après un Ms. de la Bibliothèque de Tours*, par Victor Luzarche, Tours, Bouserez, 1854. Vedi su di esso Littré, *Hist. de la lang. franc.*, Paris, Didier, 1862, II, pag. 56 e seg.: Sepet, *Le drame chrét. au m. a.*, Paris, Didier, 1878, pag. 121 e seg.: Aubertin, *Hist. de la littér. franç. au m. a.*, Paris, Belin, 1881, I, 399: Moland *Origin littér. de la France*, Paris, Didier, 1862, pag. 138 e seg.; Sainte-Beuve, *Nouv. Lundis*, III, pag. 364 e seg.: P. De Julleville, I, pag. 88 e seg.

2) Il Littré, *op. cit.*, II, pag. 56, così corregge la denominazione di *anglo-normanno*, dato per rispetto all'idioma dal primo editore di questo rilevantissimo monumento. V. anche Delisle nella *Romania*, 1875, pag. 95.

3) *Paradiso*, donde il francese *parvis*, era, come dice Leone Ostiense citato dal Ducange: *atrium ante Ecclesiam, quod nos romana consuetudine Paradisum vocitamus.*

4) *On comprend très-bien que ce n'est plus ici le drame en langue vulgaire qui essaye d'entrer timidement dans l'église et de s'y fair tolérer*

Appena fuor della chiesa dobbiamo, colla scorta delle copiose didascalie aggiunte al componimento, immaginarci uno spazio che figurerà la terra, il mondo. In luogo più alto, e tale che gli attori si vedano dalle spalle in su, è posto il terrestre Paradiso: tutto circondato di cortine e di panni serici, sparso di fronde e di fiori odoriferi, ridente d'alberi e di frutta, cosicchè sia amenissima cosa a vedersi.[1] Alla porta del tempio dobbiamo supporre, sebbene del luogo tacciano le didascalie, un pulpito, d'onde il sacerdote leggerà la lezione: *In principio creavit*, quasi prologo del futuro Mistero. Terminato ciò, il coro canta: *Formavit igitur Dominus*. Qui è impossibile non vedere come per questo lato la rappresentazione aderisca ancora strettamente alla liturgia, donde prende a prestito le lezioni ed i responsorj che la Chiesa appropria ai mattutini della Settuagesima.[2] Dal tempio ecco intanto uscire la *figura* di Dio Padre, vestito di dalmatica; e in faccia a lui, ma fuori del Paradiso, porsi Adamo ed Eva: l'uno in tunica rossa, l'altra in bianca veste e peplo di seta bianca; quello più presso e con volto nobilmente composto, questa più lungi, ed in più umile aspetto.[3] Terminato

---

en se faufilant tant bien que mal à travers le latin, c'est la liturgie cette fois qui sort du sanctuaire pour aller au-devant du drame, pour lui donner comme une première consécration et bénédiction sur la place publique. Mais, en retour, le drame ainsi encadré dans un récitatif d'église n'est que la paraphrase du texte sacré: il ne peut s'émanciper, il est à chaque instant averti et retenu: il est encore mené à la lisière: SAINTE-BEUVE, *Nouv. Lundis*,, III, 367.

[1] ORDO REPRESENTACIONIS ADE: *Constituatur Paradisus loco eminenciori: circumponantur cortine et panni serici ea altitudine ut persone que in Paradiso fuerint, possint videri sursum ad humeris. Sernantur hodoriferi flores et frondes: sint in eo diverse arbores et fructus in eis dependentes, ut amenissimus locus videatur:* pag. 2.

[2] SEPET, *Bibl. Éc. Chart.*, 3e s., IV, 133.

[3] *Tunc veniat Salvator indutus dalmatica, et statuantur choram eo Adam et Eva: Adam indutus sit tunica rubea, Eva vero muliebri vestimento albo, peplo serico albo, et stent ambo choram figura: Adam tamen propius, vulto composito, Eva vero parum demissiori:* pag. 2. Non è senza curiorità il sapere come si debbano vestire i personaggi di un dramma su Adamo, che da tempo remoto fino al 1869 si continuò a rappresentare in qualche villaggio dell'Alsazia: cioè, Gotte der Vater: *En robe blanche, avec un manteau bleu sur l'épaule droite, une ceinture en*

il coro, che probabilmente era collocato sotto il portico della chiesa, i personaggi sin'allora muti ed immobili cominciano a dialogare: ma l'autore del dramma raccomanda loro, e specialmente ad Adamo, che sappiano bene la parte, e al rispondere non siano nè troppo pronti nè troppo tardi: dicano compostamente, e facciano gesti convenienti a' discorsi: ogni volta che nominino il Paradiso, volgano verso di quello gli occhi e la mano: chiaramente pronunzino, ed ogni cosa spongano per ordine.[1] Iddio Padre chiama in prima Adamo; e rammentandogli perchè l'ha creato, l'introduce nel Paradiso insieme colla sua compagna,[2] mentre il coro canta: *Tulit ergo Dominus:* poi gl'inibisce di mangiare il frutto, e il coro canta: *Dixit Dominus:* indi la *Figura* torna in chiesa, e Adamo ed Eva passeggiano pel giardino, onestamente compiacendosi del beato soggiorno. Così fino a questo punto lo spettacolo, intramezzato d'azione e di canti, è animata riproduzione e traduzione visibile dei versetti del *Genesi* adoperati nella liturgia; e il dentro e il fuori della chiesa si corrispondono fra loro, come i responsorj dei sacerdoti e i versi volgari degli attori.

Ma mentre Adamo ed Eva passeggiano in alto, nel Paradiso, ecco sbucar fuori i diavoli: e l'Inferno era certamente la parte inferiore di quell'edificio, alla cima del quale trovavasi il giar-

---

or: sur la tête une couronne surmonté d'une croix. Der Engel: *Robe blanche, des ailes: ceinture rouge, écharpe rouge sur l'épaule droite: une couronne blanche en fleurs artificielles.* Adam: *tunique blanche, bordée de feuilles vertes, avec ceinture de même, c'est-à-dire blanche et bordée de vert, un diadème vert.* Eve. *habillée comme Adam, mais sans diadème, les cheveux pendants, une ferronière sur le milieu du front.* Der Teifel. *un manteau noir, bonnet noir avec des cornes, la bouche et les yeux enlacés de rubans rouges sur un masque noir. Un trident à la main, et une chaîne sur l'épaule:* Weckerlin, *Chans. populair. de l'Alsace*, Paris, Maisonneuve, 1883, I, 149.

[1] *Et sit ipse Adam bene instructus quando respondere debeat, ne ad respondendum nimis sit velox, aud nimis tardus. Nec solum ipse, sed omnes persone sint, instruantur ut composite loquantur, et gestum faciant convenientem rei de qua loquuntur; et in rithmis nec sillabam addant nec demant, sed omnes firmiter pronuncient, et dicantur seriatim que dicenda sunt. Quicumque nominarunt Paradisum, respiciant eum et manu demonstrent:* pag. 2.

[2] *Tunc mittet eos in Paradisum:* pag. 8.

dino di delizia. I diavoli scorrazzano prima per *plateas*, facendo gesti convenienti alla loro natura; poi si approssimano al Paradiso mostrando maliziosamente a Eva il frutto vietato, quasi per invitarla alla disubbidienza. Il capo dei diavoli, a sua volta, s'appressa ad Adamo, ma invano lo tenta: e datogli dello sciocco,[1] se ne parte, e va a trovare gli altri suoi compagni. Fatto un nuovo *discursum per plateam*, ha luogo un breve riposo, dal quale il pubblico deve rilevare che intanto sieno passati due giorni: perchè, quando Satana torna a tentare Adamo, gli ricorda il discorso che l'*autr'er*[2] ebbero insieme. Nuovamente respinto da Adamo, torna Satana triste e dimesso alle porte infernali, ove si consiglia con i suoi fedeli: dopo di che, fatto ancora altro *discursum per plateam*, si riaccosta al Paradiso, ma dalla parte di Eva; e a lei rivolge il discorso, lodandola con melate parole, della sua bellezza:

> Tu es fieblette et tendre chose,
> Tu es plus fresche que n'est rose,
> Tu es plus blanche que cristal,
> Que nief qui chiet sor glace en val:[3]

e così l'adesca coll'amo della lode. Notisi intanto quel triplicato scorrere dei diavoli attraverso la platea e il popolo. Questa era in sì grave argomento, in soggetto così sacro, la parte burlesca, il trattenimento comico: preludio a quelle diavolerie (*diableries* in francese, *teufelsspiel* in tedesco), così frequenti ne' drammi spirituali dell'età posteriore. La scorribanda diabolica, rompendo ogni ostacolo e non curando le ragioni del ludo, entrava tra la folla, spargendo intorno a sè, con i volti contraffatti e i grotteschi travestimenti, lo spavento insieme e il riso, acciuffando probabilmente e malmenando i compari e le comari malcaute. Chi in una folla carnevalesca ha veduto l'effetto misto d'ilarità e di terrore che fanno le maschere più stranamente deformi, potrà immaginarsi l'impressione che fra gli assistenti all'*Adamo* facevano questi neri e cornuti personaggi.

Finito il dialogo con Eva, Satana ritorna all'Inferno, e Adamo

[1] *Ne 'l feras? — Non — Kar tu es soz:* pag. 16.

[2] Pag. 17.

[3] Pag. 21.

s'appressa alla compagna, scontento d'averla vista a sì lungo colloquio col tentatore; ma intanto un serpe *artificiose compositus* sale il tronco dell'albero vietato, e a lui Eva inclina l'orecchio, quasi ascoltando consiglio: di poi, risoluta, morde il frutto e ne porge parte allo sposo. Il quale, appena vi ha messo il dente, conosce il suo peccato: e, senza che il pubblico possa vederlo, si spoglia le vesti solenni, onde fin'allora era adorno, e si copre d'una povera veste di foglie.[1] Nulla dicono le didascalie intorno a un travestimento consimile che debba far Eva: donde il Luzarche avrebbe argomentato che questa parte fosse affidata ad una donna, alla quale, per ragion d'onestà, non venisse ingiunto un simile travestimento.[2] Vero è che anche laddove nell'*Ordo representacionis* parlasi de' personaggi e dei loro vestimenti non si trova la formula solita che i personaggi muliebri saranno sostenuti da uomini; ma nota il Sepet, che se Eva in questo dramma fosse donna, sarebbe eccezione troppo straordinaria ad una norma durata costantemente per molta età, e della quale esempj in contrario trovansi soltanto nel secolo XV:[3] oltrechè l'avvertenza che Eva comparirà *muliebri vestimento* sarebbe oziosa, se il personaggio fosse donna davvero, e non un giovine chierico o laico che ne facesse le veci.

Cominciano qui le lamentazioni di Adamo, conscio dell'error suo: e il coro canta: *Dum ambularet*. Infatti, subito dopo, la *Figura*, questa volta rivestita di stola, come il vescovo nel rito dell'espulsione dei penitenti,[4] entra nel Paradiso, e d'ogni parte ne cerca gli abitatori, vergognosamente celati in un angolo. Il Signore dice come nella Bibbia: *Ubi es?* e Adamo ed Eva curvati e tristi gli s'appressano, e dopo molti rimproveri alla loro disubbidienza ed ingratitudine sono cacciati dall'Eden. Il coro canta: *In sudore vultus tui*, e un angelo bianco vestito, con spada raggiante in mano, si pone a guardia delle porte vietate. I due peccatori si fermano sulla terra che loro è data in retaggio: e Dio Padre, colla faccia vòlta verso il Paradiso, e il

---

1) *Et inclinabit se. Non possit a populo videri, et exuet solempnes vestes, et induet vestes pauperes consutas foliis:* pag. 28.

2) Pag. LXX.

3) V. qui addietro, pag. 41, nota 2.

4) SEPET, *loc. cit.*, IV, 270.

braccio steso verso i due progenitori dell'umana schiatta, non torna entro la chiesa, se non dopo che il coro ha finito di cantare: *Ecce Adam quasi unus.*[1] I due cacciati lavorano e seminano la terra, finchè affranti dalla fatica e dal dolore si pongono a sedere in disparte, guardando mestamente il perduto soggiorno, e percuotendosi il petto. Il malvagio approfitta della loro assenza, e ove essi han gettato grano, pone triboli e spine: del che, tornando ai consueti lavori, essi amaramente si crucciano. Ma ecco tornar Satana e con lui alcuni diavoli, i quali recano ferree catene, che pongono al collo de' miseri. Altri li trascina, altri li spinge: alcuni stanno innanzi alle porte infernali, e fanno gran tripudio della preda gloriosa. Quand' e' s' appressano, li acciuffano e li precipitano nell'abisso, donde intanto esce gran fuoco, e insieme grida di giubilo, e rumori strani fatti con lo sbattere insieme caldaie e bacili.[2] Dopo alquanto tempo, i diavoli escono a fare una quarta scorreria per la piazza; e con ciò ha fine la parte che riguarda la creazione e la caduta del primo parente. Nè veramente qui ha termine il dramma, essendovi aggiunta l' *Uccisione di Abele*, e per ultimo i *Profeti di Cristo:* come se la rappresentazione del peccato originale e del primo delitto non conseguisse il suo vero fine se non colla promessa di un Redentore.

Ma, senz'andar più oltre, a noi basterà il sin qui detto, perchè s'abbia un' idea del Mistero, già secolarizzato negli attori,[3] nella lingua e nella forma dello spettacolo, sebbene non interamente sciolto da ogni relazione colla liturgia: uscito dalla chiesa, ma non soverchiamente dilungatosene: ricco di pompa e di vestimenta:[4] seguace della realtà storica: complicato sempre più

---

[1] *Cum fuerint extra Paradisum, quasi tristes et confusi, incurvati erunt solo tenus super talos suos, et Figura manu eos demonstrans, versa facia contra Paradisum; et Chorus incipiet:* Ecce Adam quasi unus. *Quo finito, et Figura regredietur ad ecclesiam:* pag. 39.

[2] *Et faciunt fumum magnum exurgere, et vociferabuntur inter se in Inferno gaudentes, et collident caldaria et lebetes suos, ut exterius audiantur:* pag. 43.

[3] Vedi su ciò Sepet, *loc. cit.*, IV, 264.

[4] Veggansi ad esempio le descrizioni del modo, col quale debbono comparire in iscena i personaggi nell' episodio dei *Profeti del Cristo: Abraham, senex cum barba prolixa, largis vestibus indutus.... Moyses ferens*

ne' fatti e negli episodj: prolisso nella dicitura e ne' dialoghi: artificioso per nuovi meccanismi: ma pur sempre così ricordevole del suo nascimento, che lo assistervi sia atto di devozione, tanto quanto modo di ricreazione: spettacolo insieme e cerimonia, in che la parola volgare amplifica la lettura liturgica che la precede, e questa autentica l'altra, e ambedue fra loro si rischiarano; e il canto che esce dalla chiesa sembra ammonire attori e uditori del principio storico e del significato morale del dramma che sta risorgendo.

VIII

ORIGINI DEL DRAMMA SACRO IN ALTRE PARTI D'EUROPA

Dilungatici ad analizzare i più antichi Misteri francesi,[1] saremo più rapidi e brevi nell' accennare ai primi monumenti drammatici delle altre letterature europee.

Per la Provenza abbiamo già ricordato quel dramma infarcito di versi non latini, intitolato *De mulieribus*, ma che dal Raynoaurd in poi è più conosciuto come *Mistero delle Vergini prudenti e delle fatue*,[2] e che le congetture de' dotti fanno risalire alla prima metà del secolo XII,[3] sebbene il Raynouard voglia

---

in dextra virgam et in sinistra tabulas.... Aaron episcopali ornatu ferens in manibus suis virgam cum floribus et fructu.... David regis insigniis et diademate ornatus.... Salomon eo ornatu quod David.... Balaam, senex largis vestibus indutus, sedens super asinam.... Daniel aetate juvenis, habitu vero senex.... Abacuc, senex et sedens.... Jheremias ferens rotulum carte in manu.... Ysaias ferens librum in manu, magno indutus pallio.... Nabugodonosor ornatus sicut regem, etc.

1) Nel vol. II del P. De Julleville, può vedersi la nota di trecento rappresentazioni di Misteri ed altri ludi francesi consimili, fatte in Francia dal 1290 al 1603. Più particolarmente per i misteri del Delfinato v. Chevalier nella prefazione ai *Trois Doms*, e per la Borgogna, Serrigny, nella prefazione al *Mistère de Saint-Martin*, Dijon, Lamarche, 1886 p. 4.

2) Du Méril, pag. 233; Coussemacker, pag. 1; Monmerqué et Michel, pag. 1: P. De Julleville, I, 27 e segg.

3) Coussemacker, pag. 312.

recarlo anche più addietro.[1] La scoperta di questo Mistero valse ad attenuare la più volte ripetuta sentenza, che i Provenzali non avessero letteratura drammatica: ad attenuare diciamo, perchè se un fiore non fa primavera, poche parole provenzali, che altri vorrebbe anzi francesi, non basterebbero a dar prova dell' uso e della cultura di un genere poetico. Ma provenzale in tutto, e senza dubitazione, è un breve frammento sulla *Strage degl' Innocenti*, appartenente al secolo XIII:[2] dopo di che bisogna, coi monumenti che ne rimangono, scendere ad una *Passione*[3] di un manoscritto del 1345, ad uno *Sposalizio di Maria*[4] e alla *Sant'Agnese* del secolo XIV:[5] e in fine al *Ludus Sancti Jacobi* del XV.[6] Rimarebbe dunque da colmare una lacuna ben ampia: nè potrebbesi saviamente asseverare che nulla o poco abbiamo perchè il più andò perduto, potendo pur darsi che la poesia provenzale, così feconda nella lirica, non avesse dato se non scarsi frutti, come nell' epica così anche nella forma drammatica.[7]

L' Inghilterra ci offre la più antica data sicura di componimenti

---

1) *Journ. des Sav.*, Juin 1836.

2) BARTSCH, *Grundriss*, etc., pag. 54. Ristampato con cura dal CHABANEAU nel *Bulletin de la Société histor. et archéol, du Périgord*, 1874.

3) P. DE JULLEVILLE, II, 351; P. MEYER, *Daniel et Berton*, Paris, Didot, 1880, pag. CXIX; CHEVALIER, *Introduct. au Myst. des Trois Doms*, pag. CV.

4) Dai cod. asburnamiani: v. MEYER nella *Romania*, XIV, 496, che lo attribuisce alla fine del XIII o ai principj del XIV secolo.

5) *Sancta Agnes*, provenzalisches geistliches Schauspiel, herausg. von K. BARTSCH, Berlin, Weber, 1869.

6) *Ludus Sancti Jacobi*, fragment de Mystère provenç., publ. par C. ARNAUD, Marseille, Arnaud, 1858. Cfr. pel soggetto colla *Rappresentazione di un Miracolo di tre pellegrini* (*S. R.*, III, 465).

7) Pei tempi posteriori, cioè pel secolo XV e XVI, quando, cioè, la letteratura provenzale poteva sentir l' efficacia dei Misteri e delle Moralità francesi, vedi alcune notizie raccolte dall'ARNAUD, *op. cit.*, pag. VI, nonchè dal P. DE JULLEVILLE, II, 564. Recentemente sono stati pubblicati parecchi Misteri della regione delle Alte Alpi, cioè *Le Mystère de s. André* (composto nel 1512), Aix, Imprim. provenç., 1883; *La Moralité de s. Eustache* (rappresentato nel 1504), Paris, Maisonneuve, 1883; *Le M. de s. Antoine* (copiato nel 1503), Paris. Maisonneuve, 1884; *Le M. de s. Pierre et s. Paul* (della fine del secolo XV), Paris, Maisonneuve, 1887; *La istor. de s. Pons*, nella *Rev. d. lang. roman.* (1887), vol. XXXI-XXXII.

sacri già diversi dal Dramma liturgico, in un passo dello storico Matteo Paris, laddove ei menziona un Goffredo, morto nel 1146 abate di Sant'Albano, ove *quemdam Ludum de Sancta Katarina, quem Miracula vulgariter appellamus, fecit.* Ecco dunque nel mezzo del secolo duodecimo qualche cosa che il cronista del decimoterzo ragguaglia ai *Miracle-plays* dell'età sua. E già anteriormente Guglielmo Fitzstephen nella *Vita di San Tommaso* notava con compiacenza come Londra *pro spectaculis theatralis, pro ludis scenicis ludos habet sanctiores: repraesentationes Miracolorum, quae sancti Confessores operati sunt, seu repraesentationes passionum, quibus claruit constantia Martyrum.* [1] Queste riproduzioni sceniche delle vite e passioni de' santi segnano infatti, col nome di *Miracoli,* [2] il cominciamento del dramma sacro inglese, differente dalla cerimonia rituale: e già sin dal duodecimo secolo usavansi dalle maestranze delle arti, per celebrare con gran festa il nome del loro protettore. [3]

Nel *Ludus paschalis sive de Passione Domini* [4] vediamo largamente mescolarsi fra loro, in Germania, [5] il latino ecclesiastico

---

1) Vedi Du Méril, pag. 35.

2) Ebert, *Die englisch. Mister.*, nel *Jahrbuch f. rom. und engl. literat.*, I, 46-47.

3) Le principali raccolte degli antichi drammi sacri inglesi sono quella del manoscritto Towneley: *The Towneley Mysteries,* London, 1836; i *Ludus Coventriae,* London, 1841; e i *The Chester Plays,* London, 1843-47. Vedi anche Marriott, *A collection of englisch Miracle-plays or Mysteries,* Basel, 1838. Notisi che la collezione di Chester contiene diversi passi letteralmente tradotti dal francese: v. Collier, *Hist. of engl. dramat. poetry.* London, 1831, II, 132, e *Mist. du Viel Testament,* Paris, Didot, 1878, I, viii.

4) Schmeller, *Carmina burana,* pag. 95; Du Méril, pag. 126.

5) Accennando qui ai più antichi monumenti drammatici nelle favelle volgari d'Europa, non è il caso di parlare delle commedie latine di Rosvita, abbadessa di Gandersheim nel secolo X (Vedi *Théâtre de* Hrotsvitha, *religieuse allemand du X siècle, traduit par* Ch. Magnin, Paris, Duprat, 1845; Hrostvithae Gandeshemensis.... *Comoediae sex.... edid.* J. Benedixen, Lubecae, 1857; *Die Werke der* Hrostsvitha, herausg. von K. A. Barack, Nürnberg, 1858). Però non è da tacere, che coteste commedie, somiglianti assai negli argomenti e nella struttura alle nostre Sacre rappresentazioni dei secoli posteriori, può dirsi che anticipino di qualche centinaio d'anni quella forma, alla quale, specialmente per efficacia di esempj antichi rin-

e l'idioma nazionale fin dal secolo decimoterzo. L'ossatura del dramma è quella stessa dell'Uffizio liturgico, ma la poesia del volgo traduce ed amplifica il sacro testo con invenzioni poetiche, onde un saggio insigne avevasi del secolo antecedente nel *Ludus de adventu et interitu Antichristi.*[1] Se non che di lì a poco il nuovo linguaggio domina da solo nella *Marienklage*, o Pianto delle Marie,[2] che però, essendo un frammento, non esclude interamente il dubbio che abbia fatto parte di un dramma bilingue: laddove interamente tedesco, e non frammentario è un dramma della *Passione*,[3] ove il latino serba per sè soltanto le didascalie: e ad esso tengono dietro, nei tempi successivi, altri monumenti consimili, tutti nella favella popolare.[4]

Del paese ove la drammatica sacra doveva meglio che altrove

---

frescati dalla erudizione, o per una felice disposizione degl'ingegni, giunse fra noi gradatamente il Dramma spirituale. Ma la dotta monaca tedesca, col suo intento di distogliere altrui dallo studio di Terenzio, si valse *eodem dictationis genere,* apprendendolo direttamente alle fonti profane, e su tal modello compose i suoi drammi: *non recusavi illum imitari dictando, cum alii colunt legendo.* Abbiamo qui, dunque, il felice sforzo di un ingegno drammatico non comune, che infiammato da sacro zelo religioso precede d'assai i tempi: e, per tal rispetto, il teatro di Rosvita potrebbe dirsi un anacronismo: tale e sì grande, che ben comprendiamo come in quest'ultimi tempi siasi potuto porne in dubbio l'autenticità (Vedi ASCHBACH, *Roswitha u. Conrad Celtes,* Wien, 1867, e di nuovo, 1868, e contro, KÖPKE, *Hrotswit von Gandersheim,* Berlin, 1869). Ma se questa controversia pare sciolta in favore dell'autenticità, rimangono sempre incerti e disputabili altri punti di non piccola importanza; e sopra tutto, se, come vuole il MAGNIN, *ib.*, pag. VI, le commedie della erudita Abbadessa venissero rappresentate e fossero rappresentabili, o composte solo per la lettura e non adatte alla rappresentazione, come invece sostiene, e forse con maggior fondamento, il DU MÉRIL, pag. 16 e segg.

1) Vedine ampie analisi nel GIUDICI, *Storia del Teatro italiano,* pag. 144, e nel PALERMO, *Manoscr. Palat.*, II, 328. Il *Ludus* fu per la prima volta pubblicato dal PEZ, *Thesaur. noviss. anecdot.*, II, 2, 187.

2) MONE, *Schausp. d. Mittelalt.*, I, 31; REIDT, *Das geistl. Schausp. in Deutschl.*, Franckfurt, Winter, 1868, pag. 58; W. MEYER (aus Speyer). *Der Ludus de Antichristo,* München, Straub, 1882.

3) Pubblicato dal BARTSCH, nella *Germania*, VIII, 273.

4) Vedi GÖDEKE, *Deutsch. Dichtung in Mittelat.*, Hanover, Ehlerman, 1854, pag. 970; KOBERSTEIN, *Grundr. z. gesch. d. deutsch. nationallit.*, Leipzig, Vögel, 1872, I, 361; REIDT, *op. cit.*, pag. 64.

ergersi a forma d'arte, e cogli *Autos sacramentales* creare un fecondissimo genere teatrale, scarse sono le notizie innanzi al tempo, nel quale fiorì codesta foggia di spettacolo.[1] Tuttavia l'editto più sopra recato di Alfonso X fa vedere come nel mezzo del XIII secolo già l'Uffizio liturgico era degenerato per modo, che bisognava richiamarlo alla sua primitiva sincerità e devozione;[2] e ciò fa ragionevolmente argomentare un lungo periodo anteriore, del quale unico testimonio ci resta, in un codice della metà del secolo duodecimo, il *Misterio de los Reyes Magos*, che il dotto editore vorrebbe ancor più vecchio, specialmente pe' caratteri della lingua, d'un centinaio d'anni.[3] Nuove ricerche e nuove scoperte arricchiranno senza dubbio il repertorio, sinora non ricco, dell'antica drammatica nella penisola iberica[4] innanzi a Juan de l'Encina, Gil Vincent e Lucas Fernandez; e pur ammessa l'efficacia speciale che in Spagna,[5] come in Inghilterra,[6] ebbe per l'esplicazione del dramma l'istituzione della festa del *Corpus Domini* (a. 1264), sempre più porranno in luce le relazioni degli *Autos* colla prisca liturgia del tempio.[7]

---

1) Erra il Moratin nelle *Origin. del Teatro espan.* (Ochoa, *Tesoro del Teatro espan.*, Paris, Baudry, 1838, I, 24) quando fa passare dall'Italia in Spagna l'uso delle Sacre rappresentazioni, che ivi, come altrove, ebbero origine locale per lo svolgimento della comune liturgia.

2) Altre consimili lamentazioni dell'autorità ecclesiastiche nei secoli XV e XVI sono rammentate da Gonzalez Pedroso nella Prefazione agli *Autos sacrament.*, Madrid, Rivadeneyra, 1865, pag. XIII.

3) Lidforss, *El Misterio de los Reyes Magos*, nel *Jahrb. f. rom. u. engl. literat.*, XII, 44; Baist, *El Misterio de los reg. mag.* (riproduzione diplomatica), Erlangen, Deichert, 1887. Cfr. Amador de los Rios, *Hist. crit. de la Liter. espan.*, Madrid, 1863, III, pag. 28, 657, che non lo fa risalire oltre il XII secolo. Vedi nel volume del prof. A. Graf, *Studi drammatici*, Torino, Loescher, 1878, il saggio intitolato: *Il Mistero e le prime forme dell'Auto sacro in Ispagna*, pag. 249 e segg.

4) Vedi notizie in proposito nella citata opera di Amador de los Rois, IV, 563.

5) Gonzales Pedroso, *op. cit.*, pag. XII e seg.

6) Ebert, *art. cit.*, pag. 50-51.

7) Non mi dilungo a discorrere del Teatro sacro di altre nazioni, bastandomi ricordare qui in nota, pel Teatro brettone e cornico la *Vita di Santa Nonna* (*Buhez Santaz Nonn*, edid. Sionnet, Paris, 1837), che l'editore fa risalire al secolo XII, e i drammi pubblicati dal Norris (*The an-*

IX

ORIGINI DEL DRAMMA SACRO IN ITALIA

Venendo adesso all' Italia nostra, noteremo i più antichi ricordi che abbiamo di spettacoli religiosi: che però non vanno più addietro del XIII secolo.

Apostolo Zeno fu primo a fare osservare nelle sue note al Fontanini, come nel 1243 o 1244 venisse fatta in Padova una rappresentazione spirituale nel Prato della Valle. « In un antico manoscritto (dic' egli) ora esistente presso i Padri Somaschi della Salute in Venezia, leggesi la seguente notizia: *Anno MCCXLIII, Galvano Lanza predetto, podestà di Padova e Vicario. Nel qual tempo fu fatta la Rappresentazione di Nostro Signore Gesù Cristo sul prà della Valle, nella festa di Pasqua.* In un piccola *Cronica de' Reggimenti di Padova*, tratta da un vecchio codice di casa Zabarella, e impressa dietro a quella di Rolandino, pag. 129, sta scritto:

cient cornish drama, Oxford, 1859), che si vogliono del secolo XIV, benchè tratti da un ms. del XV, nonchè il *The life of s. Meriasek* (London, 1822), e il *Creation of the World* (London, 1864), pubblicato dallo STOKES su manoscritti del secolo XVII. La *Passione* in brettone pubblicata dal VILLEMARQUÉ (*Le grand Mystère de Jésus, Passion et Résurrection*, drame breton du moyen-âge, Paris, Didier, 1865) è dall' editore (pag. XXIII) riferita al secolo XIV, ma P. MEYER ha mostrato che è composta sul *rifacimento* di Jean Michel. Una recente pubblicazione è quella del professore E. ERNAULT, *Le Mystère de s. Barbe, tragédie bretonne: texte de 1557 avec trad. franç.* etc., Paris, Thorin, 1889, non che l' altra di un dramma su s. Gwennolé abate, fatta dal signor LUZEL nel *Bullet. archéolog. du Finistère*, vol. XVI. La *Revue Celtique*, che nel vol. V, 314-332, pubblicò una Bibliografia dei Misteri brettoni del prof. GAIDOZ, nelle annate 1888-89, contiene un Mistero sulla Creazione, pubblicatovi dal signor BERNARD. — Quanto all' antico teatro boemo, vedi HANUS, *Die latein-böhmisch. Oster-spiele d. XIV-VI Jahrb.*, Prag, Bellmann, 1863, pag. 23 e seg. — E pel latino, vedi FLUGI in *Z. f. rom. Phil.*, II, 515, V, 461, e ULRICH, *Susanna, eine oberengadinisces drama d. XVI Jahrb.*, Frauenfeld, Huber, 1888 (v. anche *Arch. Glottolog.*, VIII).

MCCXLIII: Idem Dominus Galvaneus Lancea. Hoc anno in festo Pascae facta fuit Reppraesentatio Passionis et Resurrectionis Christi solemniter et ordinate in Prato Vallis. Quasi con le stesse parole raccontasi la stessa cosa in altra Cronica esistente nel medesimo libro, pag. 122. »[1] Probabilmente qui si accenna a quella *Cronica de' Reggimenti padovani*, stampata dal Muratori, che così dice con poca varietà di forma: *MCCXLIII: Idem Dominus Galvaneus potestas Paduae. Hoc anno facta est Repraesentatio Passionis et Mortis Christi in Prato Vallis in ipso die Paschae, solemniter.*[2]

Or qui parecchie cose sono da considerare, dopo aver corretto coll' Ebert,[3] la data dell' anno 1243 in '44. Che cosa era questa Rappresentazione? Fu d' indole ecclesiastica o popolare? Fu uffizio liturgico, o festa di popolo avente carattere religioso? E quell' indicazione del Prato della Valle si ha da intendere per modo da escludere affatto il supposto che la solennità avesse luogo in un tempio?

Da sì poche parole, quante sono quelle di sopra recate, poco di ben sicuro può trarsi: ma a noi sembra si tratti di una festa, alla quale forse insieme concorsero clero e popolo, ma che certo fu fatta non nel tempio, ma fuori. Nè vale l'osservare, come fa il Monaci, che « nel Prato della Valle, uno dei sobborghi di Padova, si trova esistente fin dal secolo VII la chiesa di Santa Giustina, che era una delle più ampie e più ricche della città: »[4] perchè le tre testimonianze di sopra recate, discordi in qualche minimo particolare, concordano qui fra loro, assegnando come luogo proprio della rappresentazione il Prato della Valle, senza niuna allusione alla chiesa di Santa Giustina.[5] E nel Prato stesso, del resto, già dal 1208 si facevano i grandi ritrovi, le maggiori feste padovane, come vediamo appunto dalle seguenti parole di Rolandino nella sua Cronica: *Stare videbantur nunc civitates istinc collaterales in Marchia, in statu delectabili et jucundo:*

---

1) *Bibliot. Eloq. Ital.*, Venezia, Pasquali, 1753, I, 488.

2) *Rer. Ital. Script.*, VIII, 375.

3) *Jahrb. f. roman. u. engl. literat,* V, 51.

4) *Uffizj drammatici dei Disciplinati dell' Umbria*, nella *Rivista di Filologia Romanza*, I, 256.

5) Cfr. Bartoli, *I primi due secoli* ecc., Milano, Vallardi, 1871, pag. 178, e *Storia della lett. ital.*, Firenze, Sansoni, 1879, II, 214.

nam in praedicto anno MCCVIII, podestate in Padua domino Viscontino, factus est magnus Ludus in Prato Vallis, et omnes contratae de Padua, singulae videlicet ad unum et idem signum vestimentorum, se novis vestibus innovarunt. Et tunc in praedicto loco de Prato, dominae cum militibus, cum nobilibus populares, senes cum junioribus, in magnis sollatiis existentes, in festo Pentecostae et ante et post, per plures dies, cantantes et psallentes, tantam ostentabant laetitiam, quasi omnes fratres, omnes socii, omnes prorsus essent unanimes, et summi amoris vinculo foederati.[1] Erano, infatti, cotesti i bei tempi del Comune, anzi di tutta la Marca, *prima che Federigo avesse briga* con que' popoli, e desse aiuto alla cupidigia del feroce Ezelino; e come nel 1214 Treviso fece la sua festa del Castello d'amore,[2] così, sette anni innanzi, Padova aveva fatto questo ludo, che, stando al cronista, consistè soltanto in liete ragunanze, e sfoggio di bei vestimenti, e suoni e balli: a cui, però, altro scrittore aggiunge un *magnus Ludus de quodam homine salvatico.*[3] Ma nel 1243 gli animi de' cittadini di Padova, venuta alle mani di Ezelino, eran vòlti a quella melanconia di pensieri e d'affetti, a quella tetra preoccupazione religiosa, che, come più oltre vedremo, doveva manifestarsi in modo nuovo ed irresistibile, dopo morto il tiranno. Perciò nel Prato della Valle, dove già avevan echeggiato le grida di giubilo de' cavalieri e delle dame, de' donzelli e de' giocolatori, ora, nel 1243, non più con sciolta letizia, ma *ordinate et solemniter,* come in un rito di chiesa, si udivano risuonare le meste parole del Redentore morente. Ma tuttavia sarebbe difficil cosa sciogliere il dubbio mosso dal Tiraboschi,[4] se, cioè, qui si tratti di muta rappresentazione o di azione parlata, di pantomima o di dramma; e vorremmo poter inclinare a quest'ultima sentenza: se non che in tanta scarsità di notizie nessuna congettura può prevalere sulla contraria: e perciò rimarrà anche argomento di dubbio se, essendo parlata la rappresentazione, l'idioma fosse volgare o latino. Certo il

---

1) *Rer. Ital. Script.*, VIII, 178; e 370.

2) *Ib.*, VIII, 181.

3) *Chronicon Patarinum,* in MURATORI, *Antiquit.*, etc., IV. 1126. E secondo questo stesso cronista più tardi, nel 1224, *fuit factus Ludus in Prato Vallis cum gigantibus* (*Ibid.*, 1130).

4) *Storia della Letteratura italiana dal* 1183 *al* 1300, lib. III, cap. 3. § 25.

nuovo parlare era ormai in condizioni siffatte, ch' e' potea adoprarsi in una festa di popolo: ma quel notare che lo spettacolo fu eseguito *solennemente*, ci porterebbe ad argomentare una certa sopravveglianza dell'autorità ecclesiastica; nel qual caso men facile ci sembrerebbe l' uso del volgare. Solo questo, adunque, ci par ben chiaro: che nel 1243 si ebbe a Padova un dramma spirituale nel Prato della Valle, cioè fuori di chiesa: tutto il resto è mera congettura.[1]

Che anche a Siena si facessero simili spettacoli, attesta l'erudito Uberto Benvoglienti, scrivendo che « intorno al 1200 era per decreto del Comune nel Venerdì santo rappresentata la Passione di Nostro Signore, e si pagavano dal pubblico coloro che facevano tali figure: » ma qui come ognuno vede si stà troppo sulle generali, sia pel tempo, sia pel genere e la lingua del sacro spettacolo. Il signor Mazzi, che tolse coteste parole dell' erudito amico del Muratori, da una inedita scrittura di lui sulla *Commedia italiana e i Componimenti dei Rozzi*, ha potuto trovare qualche cosa di più ne' libri delle deliberazioni del *Consiglio della Campana*. Ivi infatti, alla data 7 Aprile 1257, leggesi questa proposizione: *Item, si placet vobis quod ob reverentiam Jesu Christi, dentur illi puero qui fuit positus in cruce loco Domini die veneris sancte,* senza che si vegga se la proposta fosse accettata. Ma notando che la parte di Cristo in croce era affidata ad un fanciullo, vien fatto di supporre ragionevolmente, che qui si tratti di rappresentazione muta: chè se fosse stata parlata, sarebbe stata da preferirsi una persona adulta.[2]

---

[1] Ai primi anni del secolo successivo è da attribuirsi la *gloriosa atque decota Repraesentatio Annuntiationis per Angelum ad Mariam, Spiritu Sancto sopravveniente*, che facevasi, come segue a dire il SAVONAROLA (*Rer. Ital. Script.*, XXIV, 1175), *per Clerum* in Santa Maria dell'Arena. Secondo lo SBERTI (*Degli spettacoli e delle feste che si facevano in Padova*, Padova, Cesare, 1818, pag. 54) ebbe principio nel 1306; secondo il PORTINARI (*Felicità di Padova*, pag. 486) nel 1331, e durò fino al 1600, essendo allora vietata per disordini ed abusi. Fu, come si vede, un uffizio liturgico simile a quelli, già descritti addietro, della Chiesa di Parma.

[2] MAZZI, *La congrega dei Rozzi in Siena nel sec. XVI*, Firenze, Successori Le Monnier, 1882, I, 5. E in nota è detto che *di una rappresentazione che nel secolo XIII fecero in piazza, nel Venerdì santo, alcune donne, spendendovi il Comune, ci dà certezza il chiariss. G. Milanesi.*

La terza memoria storica che ci è dato registrare, appartiene all'Italia superiore: anzi ai confini d'Italia. Ecco, invero, quanto si legge ne' frammenti della *Cronaca Friulana* del canonico Giuliano da Cividale: *Anno domini MCCLXXXVIII die VII exeunte Majo, videlicet in die Pentecostes et in aliis duobos sequentibus diebus, facta fuit Repraesentatio Ludi Christi, videlicet Passionis, Resurrectionis, Ascensionis, Adventus Spiritus Sancti, Adventus Christi ad judicium, in curia Domini Patriarchae Austriae civitatis* (Cividal del Friuli), *honorifice et laudabiliter, per Clerum civitatensem.*[1] E pochi anni appresso, cioè nel 1303, si ripigliò la rappresentazione di questo ludo, come rilevasi dallo stesso cronista: *Anno MCCCIII facta fuit per Clerum, sive per Capitulum civitatense, Repraesentatio: sive factae fuerunt Repraesentationes infra scriptae: In primis, de Creatione primorum parentum; deinde de Annunciatione*[2] *Beatae Virginis, de Partu et aliis multis, et de Passione et Resurrectione, Ascensione et Adventu Spiritus Sancti, et de Antichristo et aliis, et demum de Adventu Christi ad judicium. Et praedicta facta fuerunt solemniter in curia domini Patriarchae in festo Pentecostes cum aliis duobus diebus sequentibus, praesente r. d. Ottobono patriarcha aquilejensi, d. Jacobo q. d. Ottonelli de Civitate episcopo concordiensi, et aliis multis nobilibus de civitatibus et castris Forojulii, die XV exeunte Majo.*[3]

Qui è ben chiaro trattarsi di spettacolo fuori della chiesa: non però in luogo profano, ma nella curia stessa arcivescovile. Si capisce che una rappresentazione così lunga e varia non po-

---

Null'altro essendoci noto, è inutile far commenti o supposizioni circa l'indole di questa festa sacra.

1) Zeno, *op. cit.*, pag. 488, e Muratori, *Rer. Ital. Script.*, XXIV, 1205, dove manca soltanto l'ultima parola del passo qui riferito.

2) Probabilmente per inesatta intelligenza del vocabolo *civitatense*, il Magnin asserì, verso il 1304 essersi fatta a Civitavecchia una rappresentazione di *Adamo ed Eva* e dell'*Annunziazione*, che debb'essere invece questo spettacolo di Cividal del Friuli. Dal Magnin (*Journ. de l'Instruct. publ.*, 12 novembre 1835) anzi forse dal Warton, vol. I, sez. 6, passò quest'errore al Douhet, *Dict. des Myst.*, 110 e 143, e al Coussemacker, pag. 344, ed anch'io mi accorgo d'esservi caduto nel vol. I delle *Sacre Rappresentazioni*, pag. 168.

3) Zeno, *ib.*; e *Rer. Ital., Script.*, XXIV, 1209.

teva capire entro le sacre pareti:[1] ma, eseguita com'era dal Clero e dal Capitolo, alla presenza dei maggiori prelati della provincia, non perdeva nulla del suo carattere ecclesiastico, e probabilmente non mutò neanche l'idioma, che dovette esser il latino. Fu dunque una cerimonia del culto, fatta con foggia particolare, fuori del luogo consacrato; ed a ciò credere ci conforta anche l'esame di que' monumenti drammatico-liturgici della chiesa civitadense, che il Coussemacker ha stampati; cioè la *Repraesentatio in Annuntiatione b. Virginis*, il *Planctus Mariae et aliorum*, e le due *Repraesentationes in Resurrectione Domini*, le quali scritte in tre codici del secolo XIV sono probabilmente reliquie del grande spettacolo ciclico, che, in quei tempi appunto, ai presuli ed ai nobili della provincia friulana offriva il Capitolo civitadense.[2] Il che se fosse, come ci sembra assai certo, avremmo qualche altra notizia da aggiungere a quella della Cronaca, dacchè dalle rubriche di due fra cotesti manoscritti si rileva che a rappresentare l'*Annunziazione*[3] te-

---

[1] Ad uno spettacolo da farsi in chiesa parrebbe invece richiamarci una memoria aquilejese. Nell'*Inventario del Tesoro* della chiesa patriarcale d'Aquileja, compilato tra il 1358 e il 78, e pubblicato da V. Joppi nell'*Arch. St. per Trieste, l'Istria e il Trent.*, III, pag. 63, troviamo registrata una *Stricta rubea de sindone cum stellis aureis per totum, qua utitur quando fit Ludus Regis Herodis.*

[2] Magnin, *Journ. des Sav.*, 1860, pag. 311.

[3] Una breve rappresentazione di questo fatto capitale della storia evangelica troviamo, mista con altri festeggiamenti sacri e civili nella commemorazione annuale del dì di S. Marco in Venezia, e pel 1267 ci è così descritta da Martino da Canale: *Saches, signors, que le derain ior de iener est la feste et la procession doble,* nella quale dopo i fanciulli e i chierici, *vient un clerc en la rote apareilles de dras de dame, trestuit a or. Et siet celui clerc de sour une chaere mult richement aparillee: et le portent IIII homes de sor lor espaules, et devant et en coste les confanons a or.* Rappresenta costui la Vergine, e condotto innanzi *Monsignur li Dus, si le salue, et il li rent son salus.* Poi, *vient avant un autre clerc, que seoit de sor un chaere mult richement aparilles a la guise d'un Angle, et le portent de sor lor espaules IIII homes. Et quant il fu parmi ou Monsignor li Dus estoit, il le salue, et Monsignor li Dus li rent son salus. Et apres se, il s'en vont en la procession.... Et tant s'en vont, que il entrent en l'iglise de Notre Dame Saint Marie: et quant celui clers qu'est aparilles en senefiance de Angle, est entres*

nevasi il modo seguente: facevasi cioè, una processione che volgeva verso la piazza (*ad forum*) cantando il responsorio: *Gaude, Maria Virgo;* arrivati nel mezzo il corteggio si fermava, e i corarj intuonavano il *Gloria Patri*, indi il diacono leggeva il Vangelo, e subito si dava mano al *Ludo dell'angelo e di Maria: subito cantatur Evangelium cum Ludo.... et fit Repraesentatio Angeli ad Mariam*. Finito il quale, il clero ritornava in chiesa, cantando il *Te Deum*.[1] Se pur queste non sono, com' è pur possibile, modificazioni posteriori, dovrem dire che lo spettacolo, di che tratta il cronista, non si facesse soltanto nella curia arcivescovile, ma anche in piazza, e fosse insieme uffizio, processione e dramma. Ma ciò che, a parer nostro è più degno di nota in questa memoria degli spettacoli spirituali friulani, si è la qualità complessa dell' azione, e la durata di tre giorni. Troviamo qui, invero, quella forma ciclica, che cominciando dalla Creazione del mondo, si svolge d'episodio in episodio fino all'Universale Giudizio, e che, comprendendo con logico legame e con successione cronologica tutti gli avvenimenti più importanti della Storia Sacra, dal peccato al riscatto, e dal riscatto alla venuta dell'Anticristo e al giorno novissimo, non può acconciamente prodursi innanzi al pubblico, anche se proceda a sbalzi e tralasci parecchi fatti, se non in una più o meno lunga serie di giorni, che nel nostro particolar caso erano tre. Or questa foggia di farraginose e mal congeste rappresentazioni cicliche, che fiorirà nel tempo successivo in Francia, in Inghil-

---

dedans l'iglise, et il voit l'autre qu'est aparilles en senefiance de la Virge Marie, il se lieve en estant, et dit tot ensi: Ave Marie, ploiene de grace, le Signor est aveuc toi, beneoite entre les femes, et beneoit li fruit de ton ventre: ce dit notre Sire. — Et celui que en senefiance de Notre Dame est aparilles, respond et dist: Coment peut ce estre, Angle Dei, en porce que ie ne conois home por avoir enfant? — Et li Angles li redit: Spirit Saint desent en toi, Marie; n'aies paor, auras dedens ton ventre le Fils Dieu. — Et cele li rispont et dist: Et ie sui ancelle dou Signor; viegne a moi selonc ta parole. — Apres ceste parole, s'en issent chascun de cele iglise, et s'en vont en lor maisons (*Cron. dei Venez.*, Firenze, Vieusseux, 1845, pag. 569). E in nota, pag. 743, si avverte che nel 1328 fu stabilito per legge: *Quod Maria et Angelus in festa Sancti Marci de Scolis pro reverentia gloriosae et festi non debeant se levare de suo sedere, quando sunt in cospectu d. Ducis.*

[1] Coussemacker, pag. 284.

terra e in Germania, cessandone ogni traccia in Italia, dovrà dirsi che dappertutto si producesse spontaneamente, ovvero, ammettendo imitazione, sarà l'Italia imitata od imitatrice? Veramente, l'unire insieme e coordinare al punto centrale della Passione tutta l'opera della redenzione dell'uomo, ci sembra così naturale e conforme al sentire dell'età media, che non dovrebbe parer strano se le rappresentazioni cicliche fossero sorte di per sè in ciascun paese, indipendentemente da modelli stranieri. Taluno tuttavia opinò[1] che l'Italia ne comunicasse altrui la norma; e i raffronti delle date sembrerebbero favorire questa sentenza. Certo è però che l'Italia non ne offre altro antico esempio, salvo questo degli spettacoli friulani: e che per trovarne un secondo dobbiamo scendere alla *Passione* di Revello del secolo XV, che indubitabilmente è imitazione di drammi d'oltralpe. E certo è del pari, che cotesta forma complicata del dramma ciclico restò come tipica e normale pel *Mistero* francese: laddove la forma nostrana della *Sacra rappresentazione* sempre invece si tenne in limiti più angusti, e si regolò con semplicità maggiore, quasi sentisse *lo fren dell'arte*.

Poichè ci siamo alquanto fermati a descrivere il vero carattere e il proprio significato delle più antiche rappresentazioni italiane, non parrà fuor di luogo l'intrattenersi ancora a dire di tre altri spettacoli, fiorentino l'uno, l'altro milanese, vicentino il terzo, che mal potrebbero assegnarsi alla categoria de' veri drammi. Nè parrà inopportuno che qui appunto ne parliamo, sebbene appartengano ad età più inoltrata, cioè al secolo decimoquarto, che già, del resto, abbiamo toccato con l'ultimo dramma friulano, volendoci sgombrare il terreno d'ogni inutile ostacolo alla lunga via che dobbiamo ancora percorrere.

Leggesi adunque in Giovanni Villani che nel tempo « che il cardinal da Prato era in Firenze, ed era in amore del popolo e de' cittadini, sperando che mettesse buona pace tra loro, per le calende di maggio 1304, come al buon tempo passato del tranquillo e buono stato di Firenze s'usavano le compagnie e le brigate di sollazzi per la cittade, per fare allegrezza e festa, si rinnovarono, e fecionsene in più parti della città a gara l'una contrada dell'altra, ciascuno chi meglio sapea e potea. In fra l'altre, come per antico aveano per costume quegli di Borgo

---

[1] *Dict. de Myst.*, col. 634.

San Friano di fare più nuovi e diversi giuochi, si mandarono un bando, che chiunque volesse sapere novelle dell'altro mondo, dovesse essere il dì di calende di maggio in su 'l Ponte alla Carraia, e d'intorno all'Arno; e ordinarono in Arno sopra barche e navicelle palchi, e fecionvi la somiglianza e figura dello 'nferno, con fuochi e altre pene e martorj, con uomini contraffatti a demonia orribili a vedere, e altri, i quali aveano figure d'anime ignude, che pareano persone, e mettevangli in quegli diversi tormenti con grandissime grida e strida e tempesta, la quale parea odiosa cosa e spaventevole a udire e a vedere, e per lo nuovo giuoco vi trassono a vedere molti cittadini, e 'l Ponte alla Carraja, il quale era allora di legname da pila a pila, si caricò sì di gente che rovinò in più parti, e cadde colla gente che v'era suso, onde molte genti vi morirono e annegarono, e molti se ne guastarono le persone, sicchè il giuoco da beffe avvenne col vero, e com'era ito il bando, molti per morte n'andarono a sapere novelle dell'altro mondo. »[1] Non guari diverso è quello

---

[1] *Cron.*, VIII, 70. Il Pucci nel *Centiloquio* così parafrasa poeticamente il Villani: *Correvan gli anni allor del sacrificio Mille trecento quattro, che lontano Si fece 'l Cardinal da tale uficio. Nel detto tempo in Borgo San Friano Di giovani si fece una brigata A lor diletto, e più d'ogni cristiano, Con nuovi giuochi e sì bene ordinata Che malagevol mi sarebbe a dire Come fu propiamente assimigliata. Per tutta la città fecer bandire Che chi volìe novelle di vantaggio Dell'altro mondo vedere ed udire, Andasse il giorno di Calen di Maggio Al ponte alla Carraja, e di presente Dell' altra vita vederebbe il saggio. Onde vi trasse quel dì tanta gente Ch'egli era pieno il ponte, e d'ogni parte Le case lungo l'Arno similmente. E, secondo ch' ancor dicon le carte, Sopra le pile il ponte era di travi E non di pietre murato con arte. Ed in sull'Arno aveva piatte e navi Con palchi d'assi: or udirai bel gioco, E come que' che 'l feciono eran savi. Dall' una parte avea caldaje a fuoco, Dall'altra avea graticole e schedoni, Ed un gran diavol quivi era per cuoco. Nella sentina avea molti dimoni, I qua' recavan l'anime a' tormenti, Ch'ordinati eran di molte ragioni. Qual si ponìa sopra carbon cocenti, E qual nella caldaja che bolliva E di sentina uscivano i lamenti. La gente che d'intorno il pianto udiva E poi vedea a sì fatto governo Co' raffi e cogli uncin gente cattiva, Che parean tutti diavoli d'inferno, Ispaventevoli a chi li vedea, Immaginando que' del luogo eterno, Chi piangeva di quello, e chi ridea: Ma chi aveva d'uom conoscimento La verità del fatto conoscea. L'anime ch' eran poste a tal*

che scrive Marchionne Stefani: se non che meglio dichiara che lo spettacolo fu « tra 'l Ponte alla Carraja e quello di Santa Trinita, e quivi ebbono molti ordini di palchi sopra l'acqua e di barche, ch'erano acconce per modo che vi si faceva fuochi, e caldaje con acque e con pene, e con ogni generazione di pene, ed uomini in forma di demonj ed in forma d'anime. »[1]

Il Cionacci per primo[2] ed altri dappoi stimarono che quella festa, ordinata, secondo il Vasari, da Bonamico Buffalmacco con altri suoi compagni nella bottega di Maso del Saggio,[3] fosse una vera e propria rappresentazione, e di qui prendesse le mosse il teatro spirituale fiorentino: anzi, argomenta il Cionacci, che dovesse essere la *Rappresentazione di Teofilo*, o l'altra di *Lazzaro ricco e Lazzaro povero*, che ambedue finiscono con mostra dell'Inferno e de' diavoli.[4] Se non che qui il dotto uomo imbroglia

---

tormento Eran camicie di paglia ripiene E vesciche di bue piene di vento, Per modo acconcie, che parevan bene, Guardando dalla lunge, le persone Che fosser poste a così fatte pene. Sette tormenti v'eran per ragione, Punendo i sette peccati mortali, E sovra ognuno scritto in un sermone: In questo luogo son puniti i tali. Alcuna volta v'avresti veduti Serpenti e draghi feroci con ali, E contraffatti diavoli cornuti Che forcon da letame avieno in mano Di più ragion, tutti neri e sannuti. — Nelle feste che Filippo il Bello diede a Parigi nel 1313 conferendo a' figliuoli l'ordine cavalleresco, fra gli altri spettacoli si diede quello del Paradiso con novanta angeli, e un Inferno *noir et puant*, dove cadevano i reprobi e uscivano cento diavoli, che s'impadronivano delle anime e le tormentavano: vedi MORICE, *op. cit.*, pag. 16; VILLEMAIN, *Tableau de la Littér. du moyen-âge*, Didier, 1858, II, 223.

1) *Cron.*, lib. IV, rubr. 243, vol. IV, pag. 39. Cfr. anche PAOLINO PIERI, *Cron.*, ap. TARTINI, *Rer. Ital. Script.*, II, 66.

2) *Rime sacre di Lorenzo de' Medici*, ecc., pag. XIII.

3) *Vita di Buffalmacco*, ediz. Le Monnier, II, 56. Un manoscritto Palatino citato dal PALERMO (II, 355) ricorda tra gli ordinatori della festa un Gello dal Borgo San Friano: probabilmente quel *Gellus istrio..... suis oblectans animos comediis*, che era allo stipendio del Comune di Firenze, e al quale nel 1352 fu dato per pubblico decreto un successore: vedi in proposito il mio saggio sui *Canterini dell'antico Comune di Perugia* (*Nuova Antologia*, vol. XXIX, pag. 69, maggio 1875, e *Varietà stor. e letterar.*, Milano, Treves, 1883, I, 70).

4) Ma dal Ms. Magliabech., VIII, 9, si vede che il CIONACCI, meglio considerata la descrizione del VILLANI, s'accorse trattarsi qui di una *Rappresentazione mutola dell'Inferno*.

fra loro fatti antichi e nuovi; nè cotesta del Ponte alla Carraja fu, stando alle descrizioni degli scrittori, se non una rappresentazione de' tormenti infernali, senza mischianza d'altra favola o leggenda. Del resto ben s'appose il Tiraboschi, negando che questa festa in sè avesse « ombra di azione drammatica. »[1] Infatti, quando si pensi che teatro era il letto dell'Arno e lo spettacolo si stendea dall'un ponte all'altro, e notando anche quel che aggiunge il Pucci, che le anime erano camicie impagliate e vesciche di bue, acconce in modo da sopportare gl'insulti e i tormenti inflitti dai diavoli, si vedrà come questo non altro fosse se non uno spettacolo popolare, nel quale la parola non aveva forma nè di monologo nè di dialogo, sia per la distanza degli spettatori, sia pel tumulto delle grida e strida e tempeste de' tormentatori, e di coloro che stavano appiattati nella sentina delle barche. Questa festa del 1304 fu, dunque, un trattenimento popolare, che traeva argomento da ciò che più comunemente preoccupava gli animi, cioè la vita futura, non senza qualche mescolamento di sollazzevole e di grottesco: ma che nulla avea di comune co' sacri drammi, ed ebbe forma pantomimica, non drammatica.

E pantomima è anche un altro ludo, nel quale, perchè lo spirito novello pur sempre riteneva le forme antiche, il soggetto e l'occasione sono religiosi; ma il resto è profano e popolaresco: cioè la festa de' Re Magi fatta nel 1336 in Milano *in die Epifanie in conventu fratrum Praedicatorum*. Ci piace recar qui le formali parole del cronista Galvano Flamma: *Fuerunt coronati tres Reges in equis magnis, vallati domicellis, vestiti variis, cum somariis multis et familia magna nimis. Et fuit stella aurea discurrens per aera, quae praecedebat istos tres Reges, et pervenerunt ad columnas sancti Laurentii, ubi erat rex Herodes effigiatus, cum scribis et sapientibus. Et visi sunt interrogare regem Herodem, ubi Christus nasceretur, et revolutis multis libris responderunt, quod deberet nasci in civitate Bethleem in distantia quinque milliarorum a Hierusalem. Quo audito, isti tres Reges coronati aureis coronis, tenentes in manibus scyphos aureos cum auro, thure et myrrha, praecedente stella per aera, cum somariis et mirabili famulatu, clangentibus tubis, et bucinis praeeuntibus, simiis, babuynis et di-*

---

1) *Storia della Lett. ital. dal* 1183 *al* 1300, lib. III, cap. 3, § 26.

versis generibus animalium, cum mirabili populorum tumultu, pervenerunt ad ecclesiam Sancti Eustorgii. Ubi in latere altaris majoris erat Praesepium cum bove et asino, et in praesepio erat Christus parvulus in brachiis Virginis matris. Et isti Reges obtulerunt Christo munera; deinde visi sunt dormire, et Angelus alatus ei dixit quod non redirent per contratam sancti Laurentii, sed per portam Romanam: quod et factum fuit. Et fuit tantus concursus populi et militum et dominarum et clericorum, quod nunquam similis fere visus fuit. Et fuit ordinatum, quod omni anno istud festum fieret.[1]

Qui tutto par rammentare l'antico Uffizio ecclesiastico: e il *visi sunt dormire* del cronista si raffronta con precisione al *quasi somno sopiti* del testo rituale:[2] ma la festa è diventata una processione che percorre a mo' di trionfo gran parte della città, e la solennità religiosa è mischiata di profani sollazzi. Nel tempio, l'attenzione dello spettatore era assorta tutta nell'avvenimento, e l'apparato stesso concorreva a renderla più gagliarda e più viva: qui, all'aria aperta, sovraneggia su tutti gli altri un sentimento di curiosità, e l'occhio e le menti sono attratti dalla ricca mostra del corteggio, dalle vesti e dagli animali strani e difformi. Vi è sempre la parte drammatica, ed è ben quella stessa della liturgia; ma son poche parole scambiate in chiesa e alle colonne di san Lorenzo: il rimanente, ed è anche il più, è pompa cavalleresca e tripudio popolare, il che ha tanto dato nel genio de' milanesi, che a gran voce se ne chiede la ripetizione per gli anni avvenire. La religione è soltanto pretesto all'allegria della cittadinanza: abbiam qui il popolo che si sollazza del proprio innumerevole concorso e del mirabile tumulto, e l'Uffizio liturgico rimane come affogato nella profana sontuosità di una gazzarra carnevalesca.

Altro spettacolo di cui qui devesi far menzione è quello vicentino del 1379, così descritto ne' suoi *Annali* da Conforto Pulce: *Et in die Pentecostes, qui fuit 24 Maji... Vicentinus clerus quodam eminenti aedificio ante capellam b. Anton. duobus solariis altissimis, ornatis undique banchis, zalonibus tapetisque mirifice composito, in primo cujus solario sedebant quator vestibus clarissimis et aureis.... pretiosis gemmis in-*

---

[1] *De reb. gest. a Vicecomitib.*, in *Rer. Ital. Script.*, XII, 1017.

[2] Du Méril, pag. 156; Coussemacker, pag. 249.

duli ad instar qualor dominarum, Virginem gloriosam indicantes, et alias Marias. Circum circa cum multa venustate sedebant duodecim ad numerum Apostolorum duodecim, saepe singillatim surgentes, salutantes dominam ut Virginem gloriosam, psallentes quoque canticis prophetias, quae praedixerant de Spiritu Sancto, quem recepturi erant, et tunc hinc et hinc fiebant cantus et melodiae variae. Qui vero super alio solario sedebant, respondebant cantu prophetias, et faciebant varia signa, quibus expectabant Spiritum Sanctum super eos venturum; ipsisque sic agentibus erat quidam super turrim episcopalis palatii, ad cujus turris fenestram erat chordula alligata, quae descendebat ad primum solarium: ubi facto quodam composito igneo fragore immenso, statim per chordulam praedictam descendebat super primum solarium, ad similitudinem ardentis columbae. Cum admiratione perterrefacti quasi omnes ceciderunt in terram, Deum rogantes hymnis et canticis Spiritum Sanctum promissum super eos descendere secundum prophetias. Super quo etiam solario erat quidam ad similitudinem cujusdam maximi Principis Judaeorum deridens eos, et dicens eos stultos et parvae cogitationis. Omnibus autem hoc modo in admiratione manentibus, qui super superiori solario aderant, faciebant sclopos igneos ad modum maximorum tonitruum et fragorum, quare non solum qui erant super aedificio, sed qui ad spectaculum convenerant, stupefacti aspicientes versus coelum stabant; eisque in admiratione manentibus apparuit magnus et ingens strepitus igneus ad modum tonitruum et fulgurum; post quem statim per chordulam praedictam descenderunt tres ardentes ad formam columbarum usque super dictum primum solarium, ubi erant expectantes Spiritum Sanctum juxta prophetias, quas canebant. Cum admiratione stupefacti quasi omnes ceciderunt in suas facies, et post pusillum surgentes, loquebantur variis linguis. Erat enim aliquis theutonicus sacerdos, qui lingua gallica canebat prophetiam, et sic ex aliis climatibus, qui similiter canebant de Spiritu Sancto prophetias. Is vero qui stabat ut Princeps Judaeorum deridebat eos, et non solum eos, sed et omnes qui convenerant, dicens: O stulti et dementes! isti nunc sunt ebrii, et clare ostenditur quia, quum sint latini, loquuntur hebraice. Demum qui super superiori solario erant, facientes sclopos igneos maximos et prophetias canentes de Spiritu Sancto mentionem fa-

cientes, Princeps Judaeorum prostratus genibus exclamavit dicens: Ego video tot et tanta mirabilia signa, quae cum prophetiis concordant, quod admodum non possum discredere: sed vere credo quod Spiritus Sanctus descendit super has sanctas Dominas et sanctos hos Apostolos.[1] Qui lo spettacolo è dato dal clero, e probabilmente latino sarà stato il linguaggio: del che non è da dubitare rispetto alle profezie, ai canti, agli inni. Fra i varj linguaggi, oltre il francese proferito dal sacerdote tedesco, può aver trovato luogo anche il volgare italiano, e forse così parlava il principe de' Giudei. Ad ogni modo l'attrattiva maggiore dello spettacolo, oltre i mirabili addobbi e i canti e le diverse favelle, debbono esser stati quegli scoppj di polvere, a somiglianza di tuoni, che per la novità loro destavano un piacevol terrore. Quanto alla cosa in sè, facilmente potrà figurarsela chi abbia assistito nel Sabato santo in Firenze allo scorrere della *colombina* e allo scoppio del Carro.

Ed ora, veduto quali sono le più antiche memorie di sacri drammi, e quali altre debbano escludersi da questo novero, potremmo addirittura entrare a ricercare le prime origini della Rappresentazione volgare, se un singolare anacronismo, pel quale al tredicesimo secolo fu appropriata una festa drammatica d'età posteriore, non richiedesse ancora da noi un qualche schiarimento.

Il già citato Apostolo Zeno[2] ricorda, adunque, sulla fede di autori senesi, una rappresentazione che sarebbesi fatta in Siena l'anno 1273, per celebrare l'assoluzione dalla scomunica, che a' proprj concittadini recava da parte del Papa il beato Ambrogio Sansedoni, sciogliendoli dalle censure in che erano incorsi a' tempi di Corradino. Gioverà qui recare tutto il tratto di un'antica *Vita* del Santo, che al proposito nostro si riferisce, affinchè di subito veggasi come siasi confuso il fatto colla posteriore rammemorazione. Nella leggenda del beato Ambrogio da Siena impressa *per Symeone di Nicolao cartolajo a dì XXIII di Agosto anno domini MDVIII,*[3] così è scritto nel capitolo duodecimo,

---

1) *Rer. Ital. Script.*, XIII, 1249.

2) Note al Fontanini, pag. 488.

3) Questa *Vita* è compilata, come dice il resto del titolo, su quella dei Quattro contemporanei del beato Ambrogio, che di ciò furono incaricati da papa Onorio IV (m. 1287) e che trovasi nei Bolland., XX Mart., vol III.

intitolato appunto: *Della Representatione et festa di Siena per essa absolutione:* « Et arrivato in Siena el Nuntio col breve della relassatione dello interdecto et rebenedit ione della ciptà, grande allegrezza et festa ne fecie tutto el populo, et facta grande solemnità di celebrationi di messe et processioni solemni, et di fuochi et suoni di campane per tutta la ciptà. Et fu deliberato che nel dì della intrata di Ambrosio in Siena si facesse una Representatione et festa infrascripta in su la piaza di Siena, di quanto intervenne nella audentia et exauditione, che ebbe Ambrosio dal Sommo Pontifice, et in tale dì si facesse correre uno bello palio: la quale festa si avesse a celebrare per lo advenire ciascuno anno, a memoria di tanta gratia ricevuta col sopradecto miracoloso modo: la quale festa fu trasferita nel dì che morì el detto Beato. Offerivasi el Palio con grande quantità di cera alla chiesa di sancto Domenico, co la processione di tutte le Regole, accompagniata da tutti li Magistrati et Presidenti de la ciptà, con li ceri in mano, et da tutte le Arti con la loro offerta. Nella quale prima celebratione non volendo intervenire Ambrosio per la sua umilità, retardò la sua tornata, et procedessi alla decta presentatione (*sic*) et festa, facendosi in sul Campo un palco grande, cuperto di sopra a modo di vòlte fondate in colonne, con altri lavori representanti

---

Se non che opportunamente osservano i BOLLANDISTI che qua e là codesta *Vita* dev'essere interpolata, in specie ove parlasi *de ludis ad diem Ambrosio festum translatis*. Le parole della *Vita* dei Quattro, che già *annorum aliquod supponunt experientiam*, sono queste: *Perveniens itaque vir sanctus Senas cum apostolicis litteris, factae sunt in populo non parvae repraesentationes et processiones solemnes cum campanarum festivo sonitu, et missarum celebrationibus. Singulis quoque annis eo die, quo servus Dei Ambrosius urbem est ingressus, bravium pro cursu equorum decernitur, cum repraesentatione solemni, quae omnia ad diem transitus viri Dei postmodum sunt translatae.* (*Ibid.*, col. 188). Da queste parole, già interpolate nel testo dei Quattro contemporanei, derivano tutte le posteriori amplificazioni, che al giorno dell'entrata del Santo apportatore del papale indulto, appropriano le successive commemorazioni dell'avvenimento. Il traduttore del 1509 ne diede, probabilmente il primo, una descrizione, che poi copiarono allargandola GIULIO SANSEDONI (*Vita del b. A. S.*, Roma, Mascardi, 1611, pag. 63), e GIUGURTA TOMMASI (*St. senesi,* Venezia, 1626, pag. 68); e da questi due autori i BOLLANDISTI a lor volta trassero la descrizione delle feste, che aggiunsero alla *Vita* dei Quattro.

le ornatissime stantie de la audentia del Papa, et dentro con persone che representavano la persona di esso Pontifice et de' Cardenali, ed altri astanti secretari con gli sprendori in essa audientia, agiontovi fanciuletti vestiti a forma di Angeli a le dette audentie. Et di fuore de le stantie vi si representavano prelati, inbasiatori et cortigiani di diverse qualità. Et in mezo de la piaza si formarono caverne di leguame depinte in modo di grandi sassi, con boschi intorno, dentrovi omini vestiti et formati a modo di diavoli, et altri grandi dragoni, et altri a modo di serpenti, formati di grosso cojame. Le quali caverne e stanze del palco sopradetto stavano serrate, e niente se ne vedeva de le dette presentationi. Et incuminciava a scuprirsi la festa in questo modo: usciva una colomba bianca d'un luogo appresso lo edifitio giù per uno filo di ferro, con fiamme di fuoco in bocca, et finiva el veloce suo volo in un grande fiore serrato, posto ne la sommità de lo edifitio, del quale usciva in un momento razi e scoppi grandi, con uno Angioletto, anuntiando la festa, scoprendosi tutto lo edifitio de le presentationi, dove si rescriva (*riferiva?*) con devote parole et alte voci tutte le parole usate dal beato Ambrosio, quali di sopra abiamo riferite.[1] Di poi cantavano gli Angeli devotissime stanze, ringratiando et laudando Idio et la Vergine Maria, sonando diversi stormenti. Et di poi uscivano Angeli cantando versi bellissimi et molto devoti inverso del populo, contenenti che tutti ringratiaseno Idio et la Vergine Maria de la gratia riceuta, et che per l'avenir esso populo non fusse contra Sancta Chiesa. Di poi usciva altro Angelo cantando versi in onore et laude del beato Ambrosio, et quello che representava detto Beato, usciva de la audientia acompagnato da li secretari et altri cortigiani, et umilmente pregatoli che restasseno di acompagnarlo, et per fuggire

---

[1] GIULIO SANSEDONI nella citata *Vita: La festa.... sustanzialmente era il rapresentare il modo, col quale frate Ambrogio accompagnato dal suo collega nell'ambasceria, e da celesti splendori illustrato, entrò al-l'audientia del Papa, et umilissimamente prostrato a' piedi suoi, espose l'ambasciata della sua patria, con eloquente sermone, pieno di parole compassionevoli ed efficaci a disporre l'animo del Pontefice alla misericordia et alla gratia, insieme con la desiderata risposta che egli ne riportò, e con quelli adornimi che la licenzia poetica suol concedere ai compositori di somiglianti Rappresentationi, riferendo questa attione vagamente, con maniera grave e dilettevole.*

maggiore concorso di chi lo voleva seguire, si ritraeva in una stantia. Discendevano di poi li Angeli, et salivano in sur uno carro, cantando et sonando intorno a la piaza. Et in questo esciva un Angelo de la sommità di decto edifitio giù per una fune con grande velocità verso le caverne de li diavoli, et sopra esse, cantando certi versi contra essi diavoli. Et subito fu fatto uno grande scoppio di spingarda,[1] et li diavoli et draconi et serpenti uscirono de le loro caverne, e li Angeli corrivano dietro a li diavoli, et li due armati a cavallo escivano et combattevano contro li draconi et serpenti. Di poi uscivano li diavoli di piaza, et li draconi et serpenti rimanevano morti da li armati, a presentare che le anime de le persone di Siena sottoposte allo interdecto escivano de la potestà de li demonj. Et intanto appariva nel edifitio del palco la tornata di Ambrosio e la residentia di Gregorio pontifice, chiamato da lui, representandosi le parole de la andata che voleva facesse decto Ambrosio ne le parte de la Europa per causa de la recuperatione di Terrasanta. Apresso etiam si representa come in detto camino apparì ad Ambrosio el diavolo in forma di romito, tentandolo con ragioni molto colorate et subtili argomenti che dovesse aspirare a le grandi dignità ecclesiastiche.... Et sparito el tentatore, l'Angelo annuntiava el fine de la festa, cantando et sonando; tutti li Angeli del carro con tutta la compagnia de la Representatione si riducevano al convento di Sancto Domenico, et così finiva la festa. »

Or qui per fermo trattasi di uno spettacolo che dovè di molti anni esser posteriore al 1273, e che forse fu soltanto ultima ampliazione delle feste, colle quali venne allora celebrata in Siena la lieta novella arrecata dal beato Sansedoni. Chè a farlo contemporaneo del fatto, nel modo come si descrive, si oppongono, non dirò soltanto i fuochi delle spingarde, ma l'introduzione sulla scena dello stesso Ambrogio e del Pontefice e sua corte, e l'essere i fatti del protagonista continuati oltre quello dell'assoluzione, e massimamente poi la forma e l'apparato della rappre-

---

[1] Il Tommasi: *un colpo d'artigliaria.* E Giulio Sansedoni: *Per avanti che si fosse inventato l'uso delle bombarde si faceva, come penso, grandissimo rimbombo con altro strumento d'artificioso ordigno, ma dopo il detto uso, ritrovato l'anno* 1330, *più comodamente potè farsi con lo sparar delle artiglierie.*

sentazione stessa. Certo è questo, che all'annunzio dell'ottenuto beneficio, fecersi in Siena grandi feste,[1] dalle quali e dalle meritate ovazioni si tenne lontano il sant'uomo: e che del fatto e della gioja popolare vollesi tener ricordo anche ne' tempi appresso, trasportandone la commemorazione al giorno anniversario della morte d'Ambrogio, ed unendovi pur anco i *giuochi Giorgiani*, soliti a celebrarsi nel dì che era avvenuta la vittoria di Montaperti.[2] Ma la forma drammatica dovette esser un'aggiunta fatta in anni assai remoti dal 1273, quando appunto si pensò meglio dimostrare per tal mezzo la ragione della festa, e rinfrescare la ricordanza di casi ormai antichi. Quando però ciò avvenisse ci è ignoto; ed anzi tal novità passò tanto inos-

---

1) Un'antica Cronaca che credesi del 300, conservata in copia moderna nell'Archivio di Stato in Siena, dice così: *E tutte le campane suonarono a gloria, che prima non si solevano sonare; e i Signori Nove fecero fare festa otto dì continui e giostre e balli e molte mascare e scutubrini, e a riverentia di tal festa si fecero molte solennità.* Qui non parlasi di Rappresentazione, come ne tace affatto anche una *Vita del beato Ambrogio*, che manoscritta conservasi in Siena, ed appartiene al secolo XV. Da certe parole della citata stampa del 1509 si potrebbe desumere che l'uso della Rappresentazione non dovesse esser di molto anteriore a tal anno, e poi via via continuato ne' seguenti. — Debbo la comunicazione di tutte queste notizie senesi alla cortesia e dottrina del cav. Giuseppe Palmieri-Nuti. Sul senso della parola *scutubrini* o *scottobrini*, v. Mazzi, *op. cit.*, I, 21.

2) I dragoni assaliti dai cavalieri armati che rammenta la notata descrizione, sarebbero appunto, al dire del Tommasi, *un residuo dei giuochi che soleano celebrarsi ad onore di San Giorgio.* Questi *giuochi Giorgiani* sono così descritti da Niccolò Ventura, vissuto nel secolo XV: *In prima una selva, da poi uno uomo armato in forma di San Giorgio combatta col dragone, e la donzella istia in orazione: questo si faceva a similitudine di San Giorgio che in Libia, nella città di Silenza, liberò il Re della città di Silenza e la figliuola con tutto il popolo dal dragone; e così a similitudine, e' Sanesi, per che fûro diliberati da tanta fortuna, ordinâro che in ogni anno si combattesse dinanzi alla chiesa di santo Giorgio uno dragone contraffatto, e una donzella stésse in orazioni, e questo combattesse con uno uomo armato, in modo di festa, e fusse a ogni anno a perpetua memoria:* Porri, *Miscellanea istorica sanese*, 1844, pag. 97. — È curioso che i Fiorentini, che in Siena erano raffigurati nel drago, avessero anch'essi, come vedremo più oltre, una consimile rappresentazione di san Giorgio, della quale ci è ignota l'origine storica, forsa non molto diversa da quella senese.

servata, come naturale esplicamento della festa commemorativa, che nessuna menzione se ne trova negli scrittori cittadini, pe' quali invece si direbbe che fin dal principio fu fatta al modo ch' essi vedevano a' dì loro. Ma non v' ha poi nessun dubbio che il far risalire la rappresentazione della festa del Sansedoni al 1273 non sia un vero errore, [1] e sia necessaria farla scendere ad età più tarda: alla metà almeno del secolo decimoquinto, quando spettacoli siffatti cominciarono a rendersi sempre più frequenti nelle città toscane. [2]

---

[1] La prima e più semplice forma delle feste in onore del beato Sansedoni e per rallegrarsi dell' assoluzione dell' interdetto, potrebbe in certo modo, e dato le differenze de' tempi, esserci rappresentata dalla festa che fu fatta a Siena per celebrare l' elezione di Pio III nel 1503, della quale trovasi una minuta descrizione nel codice Magliabechiano XXVII, 118, additatomi dall' egregio collega professore Enea Piccolomini. Fu allora alzato un palco sulla piazza del campo, riccamente ornato, e del quale il codice ha un elegante disegno. In mezzo v' era la Vergine circondata dal coro degli Angeli; da un lato un sacerdote, rappresentante il nuovo Pontefice circondato dalla sua corte. Cantata solennemente la messa e fatto un discorso allusivo al fatto, da un fiore sbocciavano alcune bianche colombe ed un angelo che al popolo annunciava la festa: orava il sacerdote che faceva da Pontefice, pregando la Vergine di concedergli le forze sufficienti a regger la Chiesa; poi cantava la Vergine, indi i santi senesi Caterina e Bernardino ed altri, indi un coro di sedici angeli: dopo di che si dava nelle trombe e nelle campane, mentre figuravasi la coronazione del novello Papa. Il codice contiene le parlate in versi dell' angelo al popolo, di Maria al Pontefice, del Pontefice a Maria, e del coro degli angeli: e, salvo in quest' ultimo caso, che abbiamo una laude, le rimanenti sono ottave. È, come ognun vede, una pompa simbolica, con qualche sprazzo di forme drammatiche: anzi la parlata dell'Angelo al popolo è imitata dai soliti prologhi delle *Sacre Rappresentazioni:* v. su di essa anche Mazzi, *op. cit.,* I, 39 e segg.

[2] A queste conclusioni si conformò il Mazzi, I, 6 e segg.

X

I FLAGELLANTI E LA LAUDA DRAMMATICA UMBRA

Le Rappresentazioni friulane di carattere ciclico e i Ludi padovani sono stati da noi menzionati come i più antichi esempj che l'Italia offra di dramma sacro; non già perchè sieno essi il germe, da cui sorse la forma onde vogliamo più specialmente tener discorso, e colla quale hanno soltanto quella relazione che due diverse specie hanno fra sè, perchè derivate da uno stesso genere. Restano eglino, adunque, un fatto staccato, senza alcun visibile legame co' monumenti drammatici di età posteriore e in lingua volgare: tanto che ci è forza ricercare altrove le prime origini della Sacra Rappresentazione.

« Nell'anno 1260 (dice uno scrittore sincrono), mentre l'Italia tutta era da molte scelleraggini inquinata, una commozione subita e nuova occupò dapprima i Perugini, indi i Romani, di poi quasi tutte le popolazioni italiane, cui per modo sopravvenne il timor di Dio, che, nobili ed ignobili, vecchi e giovani, e perfino fanciulli di cinqu'anni, per le piazze della città, nudi e sol coperti le parti vergognose, posto giù ogni ritegno, processionalmente incedevano, tenendo ciascuno in mano un flagello di cuojo, con gemiti e pianti acremente frustandosi sulle spalle fino ad effusione di sangue. Dato libero sfogo alle lagrime, come se cogli occhi stessi del corpo vedessero la passione del Salvatore, imploravano piangendo la misericordia di Dio e l'ajuto della sua Genitrice, supplicando che, come ad altri innumerevoli peccatori, così a loro, penitenti, perdonate fossero le peccata. E non solo nel giorno, ma nella notte ancora, con ceri accesi, durante un freddo asprissimo, a centinaja, a migliaja, a decine di migliaja andavano attorno per le chiese delle città, e si prostravano umilmente innanzi agli altari, preceduti da sacerdoti con croci e stendardi. Altrettanto facevasi nelle ville e ne' castelli, sicchè delle voci de' gridanti a Dio sembravano risuonare egualmente i campi ed i monti. Tacquero allora i musici strumenti e le amorose cantilene; il solo lugubre canto de' penitenti

d'ogni parte si udiva, tanto nelle città, quanto nel contado: alla cui flebile modulazione i cuori più duri s'ammansivano, e gli occhi de' più ostinati non potevano trattenersi dalle lagrime. Nè le donne furono aliene da sì gran devozione, ma nelle loro stanze non solo le popolane, bensì anche le nobili matrone e le vergini delicate con ogni onestà facevano altrettanto. Allora quasi tutte le discordie tornarono in concordia; gli usuraj e i rapaci si affrettavano a restituire il mal tolto, gli uomini macchiati di diversi delitti confessavano umilmente i loro peccati, e si correggevano della lor vanità. Si aprivano le carceri, si liberavano i prigionieri, e gli esuli avevano libertà di tornare alle lor case. In breve, tanto di santità e di misericordia uomini e donne mostravano, come se temessero che la divina potenza li volesse consumare col fuoco celeste, o scuotere con veementi terremoti, e con altre piaghe, colle quali suole la divina giustizia vendicarsi de' malvagi. Di tal repentina penitenza, che anche oltre i confini d'Italia per diverse provincie si diffuse, non solo gli uomini dappoco, ma anche i sapienti si meravigliavano, pensando donde provenisse sì grand' impeto di fervore: massime che questa forma inaudita di penitenza non era stata istituita dal Sommo Pontefice, che allora risiedeva in Anagni, nè persuasa da industria o facondia di qualche predicatore o di altra autorevol persona, ma aveva preso cominciamento da persone di semplice vita, le vestigia de' quali, dotti e indotti del pari, di subito seguirono. »[1]

Come Roma antica aveva visto i Luperci seminudi incedere per la città verberando, a fine di devozione, sè ed altri; così l'Italia mirò allora stupefatta queste centinaja e migliaja di flagellanti, che tutte ne percorsero le città e il contado. Non erano collegi o sodalizj, ma popolazioni intere, che, quasi tocche da irresistibile ispirazione e trascinate da forza suprema, procedevano processionalmente dietro il vessillo della Croce,[2] e nudati

---

[1] MONACH. PATAV., *Chronic.* (*Rer. Ital. Script.*, VIII, 712). Cfr. MURAT., *Antiq. Med. Aev.*, VI, 473, Dissert. LXXV, e *Annali d'Italia*, ad ann.: *Annales veter. mutinens* (*Rer. Ital. Script.*, XI, 65); MATTH. DE GRIFONIBUS, *Memor.* (*Ib.*, XVIII, 117); *Cron. di Bologna* (*Ib.*, 271); CAFFARO, *Annal.* (*Ib.*, VI, 527); *Chronic. de reb. in Ital. gest.*, edid. Huillard-Bréholles, Paris, Glon, 1856, pag. 250, etc.

[2] *Vexillis ante latis et crucibus:* F. PIPIN, in *Rer. Ital. Script.*, IX, 704.

il petto e le spalle, scalzi i piedi,[1] passavano di paese in paese, nel rigor del verno,[2] spietatamente percotendosi,[3] e le percosse accompagnando di gemiti, di pianti, d'invocazioni solenni a Dio, alla Vergine, a' Santi.[4] Le città nemiche sostavano dalle inimicizie e dalle guerre, e si recavano il bacio di pace fraterna: gl' Imolesi andavano a Bologna, i Bolognesi si recavano in processione al Duomo della nemica Modena, amicamente incontrati e ricevuti da' Modenesi, e altrettanto poi facevano questi, movendo per simil modo a Bologna, a Parma, a Reggio: i Piacentini a Pavia, i Tortonesi a Genova, i Vercellesi in Asti, e così via via: onde non senza ragione codest' anno fu denominato *Santo.*

Secondo nota opportunamente il Cronista padovano, queste genti, prese da sì nuovo fervore, che ben può rassomigliarsi ad un morale contagio, onde restavano soverchiati fin' anco gl' increduli,[5] non erano mosse dalla voce di un pontefice, come poi nel Giubileo del 1300, nè da quella di un predicatore, come già gli Emiliani e i Veneti nel 1233 dal grido di fra Giovanni da Schio. Non era interesse mondano di Papato o d' Imperio, di Guelfismo o di Ghibellismo, di libertà ecclesiastica o di supremazia civile,

---

1) *Nudi corpora infra tamen umbilicum tecti verecundia, etiam pedes:* F. Pipin., *ib.* — *Omnes nudi a bragherio in sursum et excalceati:* Chr. Parm., in *Rer. Ital. Script.*, IX, 778.

2) *Nec mirum si frigus exterius non sentiebant, quia vehemens ardor amoris, qui intus erat, ardens in mente, omne frigus exterius arcebat, quod erat in corpore:* Jacob. a Varag., *Chronic. Januens.*, in *Rer. Ital. Script*, IX, 49.

3) *Terga flagellis ex nervibus, aliqui spinis, aliqui manicis ferreis caedentes:* F. Pipin., *ib.* Cfr. Jacob. a Varag., pag. 49.

4) *Virginem gloriosam et caeteros sanctos cantilenis angelicis implorantes:* Jacob. a Varag., *ib.*, pag. 48.

5) *Et quamquam a primordio hujus piae novitatis deliri et fatui a quibusdam sic se caedentes haberentur, tandem, pia devotione crescente, sacrilegus habebatur quicumque id facere detrectasset:* F. Pipin., *ib.* — *Horum quidam nobiles populares de Terdona Januam advenerunt, et cum per civitatem se verberantes incederent, tamquam fatui et deliri deridebantur. Sed ecce, subito nutu Dei, tota civitas est commota, ita quod parvi et magni, nobiles et ignobiles die ac nocte de ecclesia ad ecclesiam se verberantes incedebant, et cantiones angelicas et coelestes decantabantur, et qui fuerant principaliores in irridendo, fuerunt postea priores in se verberando:* Jac. a Varag., *ib.* Cfr. Ricobald., *Hist. imperial.*, in *Rer. Ital. Script.*, IX, 134.

ciò che così profondamente e subitamente le commoveva. Era uno spontaneo e gagliardo ravvivamento[1] di fede interna, che s'era operato nell'anime loro, e prendeva forza dalla stessa semplicità dell'intelletto e schiettezza del cuore.[2] Erano gli umili, gl'infimi, i poveri, gl'indotti, che a lor modo protestavano contro le iniquità de' grandi, de' signori, de' potenti, de' sapienti del secolo. A coteste generazioni che avevano visto pontefici bellicosi, irosi, implacabili come gl'Innocenzi, e il secondo Federigo predicato su pe' pergami per l'Anticristo, ed Ezelino immanissimo tiranno, detto e creduto figlio del demonio, e i Guelfi benedetti dal Papa assai volte soccombenti e spesso trionfanti i maledetti ed eretici Ghibellini; ben poteva parere in tanta confusione e contradizione di fatti e di concetti, che l'Italia fosse addivenuta campo di belve combattenti fra loro, che in niuna autorità del mondo ormai fosse da confidare, e l'umana malvagità avesse toccato l'ultimo termine. Tutto il paese dall'Alpi al mare era dilacerato da fazioni e da guerre, e il sangue, secondo la viva espressione del cronista, vi correva com'acqua.[3]

---

[1] Adopero questo vocabolo pensando ai *Revival* americani, che solo in parte e debolmente possono a' dì nostri darci un'idea di quelle grandi commozioni religiose, delle quali l'Italia fu teatro nel 1233 e 1260, e poi nel 1310, 1334, 1348 e 1399. Vedi sui *Revival* il DIXON, *Nouvelle Amérique*, Paris, Lacroix, 1869, par. II, cap. XIV. Qualcosa di simile a cotesti antichi *ravvivamenti* e a quelli del nuovo mondo, avrebbe potuto essere, in pieno secolo XIX e nel bel mezzo d'Italia, il moto cominciato da David Lazzeretti nel 1878 a Monte Labro nella provincia di Grosseto. Questa commozione popolare aveva già prodotto qualche saggio di letteratura mistica, che è a stampa, oltre alcuni inni, che furono riferiti nel *Pungolo* di Milano del 29-30 Agosto 1877. Il fenomeno, assai degno della considerazione del filosofo e dello statista, rimase troncato nel suo corso da una palla di carabina, che uccise brutalmente il *profeta* in omaggio alla dottrina del *reprimere e non prevenire*: e di esso rimase soltanto un importante e coscienzioso studio del prof. BARZELLOTTI, *David Lazzeretti di Arcidosso detto il Santo, i suoi seguaci e la sua leggenda*, Bologna. Zanichelli, 1885.

[2] *Infimis et semplicibus personis inchoata*: F. PIPIN., *ib.*, 704. — *A quibusdam pauperibus ac simplicibus inventa*: JACOB. A VARAG., *ib.*, 48.

[3] *Vigint enim anni sunt vel circa, quod occasione sedis apostolicae ac imperialis, sanguis italicus effunditur velut aqua*: MONACH. PATAV., in *Rer. Ital. Script.*, VIII, 699.

Ma quando l'ira stessa di Dio offeso parve abbattere a un tratto la casa da Romano, giunta al fastigio della potenza, e sperderne in un soffio l'ultime reliquie,[1] misto ad un senso di sollievo serpeggiò negli animi come un gelido terrore, quasi cotesto fosse il cominciamento della giusta vendetta del Cielo, e l'avviso pietoso del Signore agli uomini capaci ancora di correzione o di rimorso. I fatti umani giungevano all'orecchio dell'umile volgo quasi in eco discorde e confusa, in che la maledizione del Pontefice e la bestemmia dell'eretico arso sul rogo si mescevano colla dolce parola che san Francesco aveva gridata dall'alpestre pendice di Assisi. Ezelino ed Alberico erano morti bestemmiando e ruggendo: e l'ultimo di essi prima di chiudere gli occhi, aveva dovuto mirare la strage de' suoi: decapitati sei figli, de' quali uno in fasce, gettatigli in viso i brani delle lor carni, bruciate la moglie e le figlie, dopo averle portate ignude in mostra pel campo della lega guelfa;[2] sicchè era dubbio se fossero più feroci i tiranni o i lor vincitori. Ora coteste genti avevano bisogno di amare e di credere; e poichè il maggior prete attendeva ad altra opera e il clero seguiva le sue tracce, vollero, senza chiedere ajuto ad altri che a sè medesimi, nè cercar altro intermedio fra Dio e sè, addossarsi il grave peso de' comuni misfatti, svellere dal cuor loro il seme dell'odio fraternamente abbracciandosi, terger le macchie del peccato colle abbondanti lagrime, e il duro scoglio, che imprigionava le anime loro, squarciare col duro flagello della penitenza.

I potenti della terra, ecclesiastici e laici, videro di mal occhio cotesto rinfocolarsi della pietà popolare, che trascinava seco consoli e podestà, vescovi e sacerdoti,[3] e vi si opposero. Il Pontefice, temendo il sorgere di qualche nuova eresia, non tardò molto a disapprovare i flagellanti,[4] tanto più che l'anno 1260 era nelle profezie dell'abate Gioachino e di Gerardo Segarelli annunziato come

---

[1] *Isto anno propter mortem Yzilini de Romano, scuriati infiniti apparuerunt per totam Lombardiam:* GALV. FLAMM., *Manip. flor.*, in *Rer. Ital. Script.*, XI, 690.

[2] RICOBALD., *Histor. imperator.*, in *Rer. Ital. Script.*, IX, 134.

[3] Cfr. *Chron. Parm.*, in *Rer. Ital. Script.*, IX, 788; VENTURA, *Memor.*, in *Rer. Ital. Script.*, IX, 153; FR. SALIMBENE, *Chron.*, pag. 239.

[4] RAYNALD., *Ann. Eccles.*, anno 1260, ediz. Mansi, III, 57.

principio del regno dello Spirito Santo e dell'avvenimento dell' Evangelio eterno.[1] Manfredi impedì ai flagellanti l' ingresso ne' suoi dominj di Puglia, e per mezzo di Uberto Pelavicino, quello delle città lombarde a lui devote;[2] i Torriani, signori guelfi di Milano, quando videro le turbe prossime alle mura della città, rizzarono seicento forche: *quo viso retrocesserunt;*[3] Firenze scrisse nelle sue leggi: *Congregationes Frustatorum seu Battutorum prohibemus in civitates in omnique loco;* il Marchese d'Este fece altrettanto pe' suoi dominj, asseverando esser codesta un' invenzione de' nemici della Chiesa, *quia per inimicos Sanctae Ecclesiae cum magna cautela inventum fuit.... in offensione et periculu partis Ecclesiae.*[4] Ma la marea popolare, rovesciando ogni argine, usciva anche da' termini d' Italia, e invadeva la Provenza, e dalla Provenza passava alla Borgogna, dalla Borgogna alla Germania, dalla Germania alla Polonia, finchè l'ultimo fiotto andò a rompersi sui lontani lidi della Scizia.

Abbiamo visto il luogo, ove nacque dapprima questo incomposto ravvivamento degli spiriti religiosi. E' fu l' Umbria, e precisamente Perugia, dove nel 1258 un vecchio eremita, di nome Ranieri Fasani, apparve improvviso, abbandonando lo speco in che da più anni dimorava, e colla predicazione infiammata e la disciplina a sangue traendosi dietro il volgo, tanto da farne una compagnia numerosissima, che venne chiamata dei *Disciplinati di*

---

1) Tocco, *L'Eresia nel medio evo,* Firenze, Sansoni, 1884, pag. 294, 251, 464. Nel *Memorial. potest. regens.* (in Murat., *Rer. Ital. Script.*, VIII, 1120), si legge: *MCCLX debebat inchoari doctrina abatis Joachim.* Ma più sotto: *Quem statum inchoatum dicunt in illa verberatione que facta est MCCLX.* Cfr. Fr. Salimbene, *Chron.*, Parma, 1857, pag. 240.

2) *Chron. Parm.* (Id., *ib.*); F. Pipin. (Id., *ib.*, IX, 778). Il *Cron. de reb. in It. gest.*, pag. 250: *Parmenses illud idem fecerunt volendo ire in Cremonam. Hec omnia fiebant ut discordia et malum oriretur in Cremona, ut Marchio perderet dominum. Verumtamen ipse sicut sapiens fecit fulchas in introitu episcopatus Cremone undique ficare, praecipiendo quod quilibet qui veniret se verberatum, illico suspenderetur: unde nullus ausus fuit venire.*

3) Galv. Flamm., *Manip. flor.*, in *Rer. Ital. Script.*, IX, 691.

4) Muratori, *Antiq. Ital.*, VI, 470-71; Lami, *Lezioni di Antichità toscane,* lez. XVIII.

Gesù Cristo.[1] Altri eremiti seguirono l'esempio di Fra Ranieri:[2] altri popoli, quello de' Perugini: e l'effetto fu come d'incendio che occulto e rapido passi di contrada in contrada,[3] trovando materia atta a subito accendimento. Se non che una così gran commozione è impossibile si manifestasse soltanto per battiture, gemiti e pianti. Affetti così intimamente e straordinariamente sentiti, quali furono quelli de' disciplinati, hanno bisogno di esprimersi anche colla parola, che sarà naturalmente così tumultuosa e disordinata come l'atto che la produce, ma la cui forma necessaria dovrà anche essere il verso. Cantavano, infatti, cotesti uomini posseduti dallo spirito della penitenza e della carità; o come dice fra Salimbene, *componebant* — notisi questo verbo, che ci fa quasi supporre un' improvvisazione — *laudes divinas ad honorem Dei et Beatae Virginis, quas cantabant dum, se verberando, incedebant.*[4]

La Lauda è, perciò, la forma poetica ingenerata dall' entusiasmo religioso, che si manifestò ne' più bassi ordini del popolo italiano durante la seconda metà del tredicesimo secolo. Essa è la forma popolare del canto sacro:[5] e se non appunto originò, come pur ci sembra, dal ravvivamento religioso del 1260, certo allora pervenne alla sua maggior diffusione, e forse solo allora cominciò ad esprimersi in idioma volgare.[6] La lauda trovasi in

---

1) MONACI, *Uffizj drammatici dei Disciplinati dell'Umbria*, nella *Rivista di Filologia Romanza*, I, 250.

2) *Tunc eremitae exuntes de supulcris suis ad civitates venerunt Evangelium praedicantes, sicut praedicavit in Ninive Jonas propheta et dicebant: Poenitentiam agite, quia appropinquabit regnum coelorum:* GUIL. VENTURA, *Memor.*, in *Rer. Ital. Script.*, IX, 153.

3) *Ista devotio volabat sicut aquila festinans ad escam:* FR. SALIMBENE, *op. cit.*, pag. 239.

4) FR. SALIMBENE, *op. cit.*, pag. 239. — *Multi laudes Dei et Beatae Mariae Virginis tempore illo inveniebant, et eas nudi processionaliter.... devoti cantabant: Memor. Potest, regens.*, in *Rer. Ital. Script.*, VIII, 1121.

5) Nel latino liturgico dell'età media, secondo nota il GAUTIER, *Hist. de la poés. liturg.*, I. 51, la parola *Laus* significò primamente il *Gloria*, indi i tropi del *Gloria*, ma non meno antico n'è l'uso a significare le acclamazioni solenni de' fedeli, come il *Christus vincit, Christus regnat* ecc. Di qui probabilmente l'estensione alle effusioni religiose del popolo in ritmo e lingua popolare.

6) Di laude volgari innanzi a quest' età sarebbe difficile trovare esempj,

perfetto contrapposto coll'inno ecclesiastico, sebbene abbia probabilmente preso da esso l'avviamento: l'uno infatti è della chiesa, del sacerdozio; l'altra, della plebe. L'inno conserva al possibile le norme tradizionali dell'arte pagana: la lauda invece è fatto nuovo, che non ha tradizioni dietro di sè, anzi rinnega le memorie della forma classica, e gli esempj. L'inno ha andamento grave e solenne, come si conviene all'uffizio liturgico, di che fa parte: la lauda è rapida, fervorosa, sconnessa, e mirabilmente si conviene agli uomini, de' quali significava gli ardenti sensi religiosi, e alle occasioni del nascer suo. L'inno è scritto pensatamente da uomini dotti: la lauda è improvvisata da popolani ignari: e, per ultimo, l'inno è in lingua latina, in favella volgare la lauda.

Il canto delle laudi fu per tal modo proprio ai *Flagellanti*, *Verberatori, Battuti* o *Scopatori*, che costoro ne ebbero anche il nome di *Laudesi,* specialmente quando, quetato il primo tumulto, i disciplinati, cessando di girovagare di paese in paese, si ordinarono nelle parrocchie urbane e suburbane a forma di confraternite laiche. Di quelle compagnie, che poi in Firenze, dalla luce del sole e dall'aria aperta finirono nelle cripte e in altri luoghi sotterranei, detti acconciamente *buche,*[1] gli statuti originali portano insieme coll'obbligo del disciplinarsi anche l'altro del cantar laudi, come si vede dagli *Ordinamenti della Compagnia di Santa Maria*

---

ma non diremmo assolutamente che non potessero esservi state. Notevole è però che San Francesco ne' primi tempi della sua conversione usasse il francese a lodar Dio: *Laudes Domino cantabat lingua francigena.... Infra se ipsum bulliens, frequenter exterius gallicum erumpebat in jubilum.* E in un inno al suo nome: *Seminudo corpore Laudes decantat gallice.* Ma quando cominciò a girar la Marca, *cantando,* come dicono i *Fioretti, e laudando magnificamente Iddio,* è probabile adoperasse la lingua che gli suonava intorno a magnificare il Creatore e le opere delle sue mani, come fece nel *Cantico* detto *del Sole.* Tuttavia le turbe popolari nel 1399 non avevano ancora del tutto dismesso l'uso de' cantici latini, come attesta Sant'Antonino: *Cantando laudi ed inni in latino ed in volgare, spezialmente quella sequenzia, la quale dicono che Gregorio désse alla luce: Stabat Mater dolorosa,* etc. Vedi Lami, *op. cit.*, pagine 622, 640.

[1] Varchi, *Stor. Fior.*, IX, 36. Al tempo di questo Storico le *buche* non erano più che otto, e settantatre le Compagnie laiche: ma nel seicento queste salirono a centoquarantanove!

del Carmine,[1] dai *Capitoli della Compagnia della Madonna d'Orsanmichele,*[2] dai *Capitoli dei Disciplinati di Siena,*[3] e da quantità di altri consimili documenti.

Della lauda però conoscevamo finora soltanto la forma lirica, e appena era sospettata quella drammatica per entro il Canzoniere sacro di Jacopone da Todi; ma una recente e bella scoperta del professor Ernesto Monaci[4] ci mette ora in grado di studiare su copiosi monumenti quest'altro aspetto del canto de' Disciplinati, e ritrovarvi l'origine prima e remota del dramma spirituale nel volgare d'Italia. Prenderemo, adunque, a studiare queste laudi drammatiche,[5] e ne seguiremo le tramutazioni, fino alla forma presente dello spettacolo nel Contado toscano.

Ma, innanzi di procedere più oltre, giova bene stabilire due fatti: e in prima, che il dramma italiano di sacro argomento nacque fra le Compagnie de' Disciplinati verso la fine del secolo XIII. Dal canto univoco fu naturale il passaggio al canto alterno,[6] e quando il soggetto era di sua natura drammatico, fu pur naturale il mutarlo di narrativo in dialogico, e distribuirlo fra personaggi, anzichè seguitare nella primitiva alternazione delle strofe da drappello a drappello di cantori. Non però il trapasso dovè esser istantaneo, come potrebbe parere dal vedersi che già nel 1261, vale a dire nel massimo fervore di cotesta novità, la Compagnia de' Battuti istituitasi in Trevigi stabiliva negli statuti suoi, che i canonici di quella chiesa dovessero fornire *dicte scole duos clericos sufficientes pro Maria et Angelo, et*

---

1) Bologna, Romagnoli, 1867, pag. 29-30. La rubrica risguardante le laudi è del 1291.

2) Lucca, Benedini, 1859, pag. 30, 38.

3) Siena, Porri, 1858, pag. 40: *Quando si fa disciplina, el Priore sia tenuto di far cantare alcuna lauda, o altra santa cosa a laude di Jesu Christo.* I Capitoli sono del 1285.

4) *Uffizj drammatici dei Disciplinati dell'Umbria,* nella *Rivista di Filologia Romanza,* I, 235.

5) Dopo oltre dieci anni dalla scoperta di questi codici di Laudi avremmo sperato di poterne discorrere non soltanto di su que' saggi che ce ne favorì cortesemente il collega, ma avendo innanzi stampati tutti questi importanti documenti. Poichè ciò non è ancora avvenuto, non ci resta che sollecitarne co' voti la pubblicazione.

6) MONACI, *ib.,* pag. 252.

bene instructos ad canendum in festo fiendo more solito in die Annunciationis, ai quali eran dovuti *soldos X pro quolibet*, e i gastaldi della società si obbligavano a provvedere *dictis clericis, qui fuerint pro Maria et Angelo, de indumentis.*[1] Cotesta Compagnia, istituita nel 1261, dovè certo nascere per efficace esempio de' Disciplinati umbri: ma la frase *more solito* ci chiarisce trattarsi qui di una consuetudine antica, nella quale i Battuti sostituivano sè stessi al clero, pur abbisognando sempre dell'ajuto e dell'esperienza di esso in simili uflizj. E per addestrarsi agli esercizj drammatici trovavano i battuti trivigiani nel loro paese stesso e in tutta la regione contermine usanze già radicate e comuni, rispetto alle quali nulla sappiamo per l'Umbria, se anche non possa credersi impossibile che ivi pure vegliassero: ma poichè il dramma si faceva nella Marca trivigiana coll'aiuto del clero, è facile che continuasse ad adoperar il latino, laddove l'uffizio drammatico dei disciplinati umbri ci si presenta di subito innanzi in veste volgare.

Se non che, dato pure che ad un parto nascessero dai commovimenti popolari del 1260 la forma lirica e la drammatica, una qualche cautela sembraci necessaria riguardo alla tradizione vulgatissima, che sin dalla sua prima origine la Compagnia del Gonfalone, fondata in Roma nel 1260,[2] agli esercizj di pietà devota aggiungesse la rappresentazione della Passione nel Colosseo. Che in quell'anno, per rimbalzo degli avvenimenti dell'Umbria, sorgesse in Roma questo sodalizio, è cosa da non porsi in dubbio; ma non ci soccorrono memorie autentiche e sicure per far risalire tanto addietro anche la consuetudine della drammatica rappresentazione. Certo è che la cappella della Pietà nel Colosseo non fu edificata se non nel 1517, e dai libri appunto di cotest'anno, conservati nell'archivio della Compagnia, ricavasi che fu risoluto di *fare la Passione di Gesù Cristo.* Vero è che vi si aggiunge la frase *more solito*, e un atto del 1561 afferma che la *Sodalitas Gonfalonis fundata fuit in Representatione Passionis dn. J. Christi,* e un passo dello Statuto del 1581 dice la

[1] AVOGARO, *Memorie del beato Enrico,* I, 21, citate dal TIRABOSCHI, III, 3, § 28, nota.

[2] RUGGERI, *L'Arciconfraternita del Gonfalone,* Roma, Morini, 1866, pag. 20, ove è tolto ogni dubbio circa l'esattezza della data del 1260, a preferenza di quelle da altri supposte del 64 e del 67.

Confraternita solita *anticamente già per suo principale istituto*[1] e dare cotesto spettacolo: ma se ciò può condurci alquanto più indietro del 1517, non varrebbe a farci ammettere cominciata senz'altro la pia usanza colla fondazione stessa della Confraternita.

L'altro fatto, che è pur necessario porre in sodo, si è questo, che la culla del dramma sacro volgare fu l'Umbria: nè ciò parrà strano e per quello che abbiamo già discorso su'fatti del 1260, e per una più antica disposizione ai devoti spettacoli. La quale forse ha sue recondite cagioni nella stessa conformazione del paese, che, alternato di valli profonde e di erte montagne, sembra chiamare alla chiusa meditazione e all'estatico contemplare, se anche nella schiatta qualcosa non resti degli spiriti religiosi e della misteriosa devozione degli antichi Etruschi. Ma certo è, che nell'Umbria, per impulso di vivissima fede, non soltanto sorsero i flagellanti, ma fiorì una originale scuola di pittura religiosa, e a' pensieri contemplativi ed a'sensi di universale amore là nacque il Serafico d'Assisi. Al quale devesi anche un primo saggio di rappresentazione della Natività. Nel 1223, secondo narra San Bonaventura, « sì gli venne voglia di fare memoria della Natività di Cristo, per commuovere la gente a divozione. E ordinò di fare questa cosa al Castello di Grescio, colla maggiore solennità che far si potesse: e acciocchè di questa cosa non fosse mormorio, sì ne volle la licenzia dal Papa; e avuta la licenzia, sì fece apparecchiare la mangiatoja col fieno, ed ivi fece venire il bue e l'asino, e fecevi venire molti frati e altra buona gente, e fue in quella notte bellissimo tempo, e ivi fue grande quantità di lumi accesi, e fue molto solenne di canti di laude e d'altro ufficio solenne, che vi si disse per molti religiosi: di che tutta la selva, dove questa solennità si fece, ne risuonava: e l'uomo di Dio stava dinanzi al presepio pieno di somma dolcezza, spargendo infinite lagrime di tutta divozione e di pietade: e sopra la mangiatoja, per l'ordigno che vi fece fare, si celebrò la Messa con grande solennità; e 'l beato Francesco, levita di Cristo, vi cantò il Vangelio santo, e predicò al popolo della Natività di Cristo, nostro Re: lo quale avea in uso, quando lo volia nominare in questa solennità,

[1] Ruggeri., *ib.*, pag. 160 e segg.

sì lo chiamava lo Bambino di Belem, per tenerezza di grande amore. » [1]

Questa festa, dond'ebbero probabilmente la mossa i presepj del Natale,[2] ha evidente carattere drammatico, sebbene non sia una vera azione drammatica. Ma una delle principali necessità del nostro spirito, e insieme la più diretta fonte del dramma, si è appunto, come già avvertimmo, questa vaghezza di pingerci dinanzi agli occhi i fatti avvenuti, che più ci toccano e commuovono. Bastava a san Francesco nell'ardore della sua fede, bastava ai fedeli infiammati dalla sua parola, l'aspetto del presepio, e il fieno ivi sparso e gli animali e il resto del rozzo apprestamento, per immaginarsi e rifare con fantastica ilusione la sacra scena del Natale in Betlemme: come più tardi, ad altra devota, la beata Chiara da Rimini, bastava nel Venerdì Santo vestirsi un ruvido panno e porsi un capestro al collo, poi da due ribaldi farsi legare ad una colonna, e il dì appresso esser crudelmente battuta con scope e flagelli, per dare sopra di sè stessa, a sè e agli altri, una *Rappresentazione* della Passione di Cristo.[3]

---

1) *Opere ascetiche di* San Bonaventura, *volgarizzate nel Trecento,* Verona, Moroni, 1852, pag. 210. — La rappresentazione del Presepio a Grecio fu dipinta da Giotto nella Basilica superiore di Assisi: vedi Cavalcaselle, *op. cit.*, I, 349.

2) L'Ozanam (*Les Poètes franciscains,* Paris, Lecoffre, 1859, pag. 129) così descrive la celebrazione del Natale, solita farsi in Roma nella chiesa di Araceli: *Chaque année, au jour de Noël, on dresse dans l'église un simulacre de l'étable de Béthléem. Là, à la clarté de mille cierges, on voit sur le paille de la crèche l'image d'un nouveau-né. Un enfant, à qui l'usage permet en ce jour de prendre la parole dans le lieu saint, prêche la foule, et la convie à aimer, à imiter l'Enfant-Dieu, pendant que les pifferari venus des montagnes du Latium donnent avec leurs cornemuses de joyeuses sérénades aux Madones du voisinage.* Cfr. Lady Morgan, *L'Italie,* Paris, Dufart, 1825, IV, 164, e Yriarte, *Autour du Concile,* Paris, Rothschild, 1887, pag. 245.

3) Garampi, *Vita della Beata Chiara,* Roma, Pagliarini, 1755, pag. 234. Il quale aggiunge: *La beata Elena da Udine — come scrive fra Simone nella sua* Vita — *spesse volte al Venere se ligava una corda grossa al collo, e facevase ligare le mani di dredo; possa diceva a la serva de sua sorella che la menasse così ligata per la casa, dicendoli: Menami così ligata, imperocchè 'l dolce mio amore Jesu così fu menato ligato a la morte al Monte Calvario, per amore de le franze che intorno*

Ma soltanto ai pochi è dato così vivamente raffigurarsi, per fisica attitudine e forza di fantasia, fatti, luoghi, persone:[1] nè sempre la moltitudine poteva trovare un san Francesco che le infondesse tanta virtù. Ai Disciplinati dell'Umbria era necessaria una riproduzione esterna degli avvenimenti principali della storia religiosa, che, per la vista, ne rianimasse il fervore. Un'abbozzo d'azione drammatica compieva così quell'illusione, che già aveva destato in loro, fra dolori fisici e morali patimenti, con le percosse de' flagelli e il mutuo incitamento alla penitenza, il canto entusiastico ed univoco della Lauda.

---

a le mie bracce portava. — Una viva *Rappresentazione del Giudizio finale* con anticipata presa di possesso è quella che fece nel suo viaggio Fra Ricoldo, e ch'egli così descrive: *E considerando che quello* (*la valle di Giusaffà*) *era il luogo del Giudicio, sì ci asciendemo, i' mezzo fra 'l Monte Oliveto e 'l Monte Calvario, piagnendo e tremando di paura, quasi come aspettando esso giudicio sopra di noi. E stando in questo tremore, pensavamo fra noi medesimi e diciavamo l'uno con l'altro in qua' luogo stésse ad alto quello nostro Signore giustissimo giudice a giudicare, e da qual parte fosse la mano dritta e da qual parte fusse la manca, ed eleggiemo, secondo il nostro parère, la nostra stanza da la parte dritta; e ciascuno di noi ficcò in terra una pietra. E in testimonio di ciò, io anco ficcai e dirizzai ine la pietra mia, e presi i' luogo de la parte dritta per me e per tutti coloro che avessino da me la parola di Dio: Viaggio in Terra Santa,* Siena, 1864, pag. 19.

[1] Questa facoltà di rappresentarsi quasi in dramma interiore, e poi descrivere con parole, la scena della Passione, l'ebbero parecchie sante, quali s. Elisabetta d'Ungheria e suor Emerich. Parlando delle *visioni* di quest'ultima, così dice il Sainte-Beuve: *Depuis la dernière cène de Jésus-Christ avec ses disciples jusqu'après la résurrection, toute la série des événements de l'Évangile s'y trouve développée, variée, illustrée, comme par un témoin oculaire, dans un minutieux et touchant détail de conversation, de localité, de costume. C'est à la fois pour les chrétiens, un admirable exemple de la persistance d'une faculté sainte et d'un don qui semblait retiré au monde: pour les philosophes, un objet d'étonnement sérieux et d'étude sur l'abîme sans cesse rouvert de l'esprit humain; pour les érudits, la matière la plus riche et la plus complète d'un Mystère, comme on les jouait au moyen age: pour les poëtes et artistes enfin, une suite de cartons retrouvés d'une* Passion, *selon quelque bon frère antérieur à Raphaël* (*Portraits contempor.*, Paris, Levy, 1876, II, pag. 437). Consulta in proposito Görres, *La Mystique divine, naturelle et diabolique,* Paris, Poussielgue, 1862, II, 262 e seg.

IX

FONTI DELLA LAUDA DRAMMATICA

S'egli è quasi certo che niuna ulteriore scoperta potrà togliere il primato che quella fortunatissima del Monaci rivendica ai monumenti umbri, rimane tuttavia da sapersi se la Lauda drammatica derivi direttamente dalla liturgia ecclesiastica, o se fra l'una e l'altra, quasi forma di passaggio, stia il Dramma liturgico, che vedemmo aver predominato sì a lungo nell'età media. Non poco oscuro è questo punto di storia letteraria, e non però meno degno di considerazione: sicchè al lettore chiediamo di volerci seguire nelle indagini che intendiamo fare in proposito.

A favore della sentenza che fra il rito del tempio e la lauda drammatica debba interporsi il dramma liturgico, parecchi argomenti possono arrecarsi: e in primo luogo l'estensione durevole di siffatta forma rituale, che essendosi diffusa nella maggior parte delle cristiane diocesi, si dovrebbe, anche se non ne avessimo prove, supporre introdotta pur anche in Italia. Inoltre, se il dramma liturgico appare laddove più sollecitamente adoperaronsi in scritto i nuovi parlari del volgo, deve sembrare strano che non si mostrasse qui, dove più a lungo e tenacemente si conservò l'intelligenza e l'uso della lingua latina, ond'esso servivasi. Chè se non ne abbiamo testimonianze numerose, ciò può dipendere soltanto dalla poca cura che sinora si ebbe per tali ricerche: onde, se anche mettendosi a frugare nulla si rinvenisse, ciò non porterebbe di necessità a dover abbracciare la contraria sentenza, potendo esser quelle andate perdute per sempre, o rimanersene tuttavia ostinatamente nascoste. Ma, ad ogni modo, possono servire al caso le memorie ben certe che abbiamo circa le feste friulane, e per venir più verso il mezzo della penisola, quanto traemmo fuori dall'uffizio proprio della chiesa parmense; sicchè da ciò sia concesso risalire, argomentando, ad un uso più antico e più generalmente sparso.

Ma soprattutto è da considerare quello che il Monaci assevera rispetto a singolarissime attinenze tra alcuni Drammi liturgici

e alcune Laudi umbre: a mettere le quali in massima evidenza riprodusse egli la lauda da cantarsi *infra ebdomadam Resurrectionis tertia* [1] con a fronte il dramma liturgico del manoscritto orleanese per la *feria Paschae ad vesperas.* [2] Ma leggendo con attenzione i due documenti, noi ci siamo convinti dell'ipotesi esclusa dal valente critico, che cioè l'autore della lauda alle medesime fonti attingesse, cui aveva ricorso l'autore del dramma, anzichè tradurre questo, ovvero più o men liberamente imitarlo. La qual cosa, invece, pel Monaci sarebbe chiaramente indicata dal trovarsi unite così nella lauda come nel dramma orleanese due diverse sequenze, e dall'esservi nel testo volgare qualche cosa che è anche nel dramma, non però nella lezione liturgica.

Quanto al primo fatto, è ben vero che il principio della lauda come quello del dramma si attengono alla sequenza della feria seconda dopo la Pasqua, tratta dal capitolo XXIV di san Luca, e contenente l'apparizione in Emaus; mentre poi la fine dell'una e dell'altro espone la incredulità di Tommaso, che dalla Chiesa, colle parole del capitolo XX di san Giovanni, è riserbata invece alla *Domenica in Albis.* Ma se i compositori del dramma e della lauda hanno insieme annodato le due apparizioni in Emaus ed in Gerusalemme, anche la Chiesa stessa nella sequenza tolta a san Luca non si è fermata ai lamenti dei due pellegrini per non aver riconosciuto il risorto maestro, ma prosegue oltre colla narrazione del loro ritorno presso gli undici discepoli congregati e colla relazione del miracolo, ond'erano stati testimonj. Se non che, facendo sosta al versetto trentacinquesimo, la Chiesa ha rimandato ad altra festività il racconto dell'apparizione agli apostoli, a ciò prescegliendo il testo di san Giovanni, più assai esplicito e diffuso, come quello che contiene il dono dello Spirito Santo e la menzione dei dubbj di Tommaso, taciuti da Luca. Ma agli autori de' due drammi, avendo essi oramai, col seguire fino al suo termine la sequenza, fatti capitare i due di Emaus nella riunione degli apostoli, doveva sembrare opportuno e logico, senza che ciò importi imitazione dell'uno dall'altro, il rappresentare anche quello che avvenne immediatamente appresso, [3]

---

[1] *Uffizj dramm.*, ecc., in *Riv. Filol. Rom.*, II, pag. 30.

[2] Du Méril, pag. 120; Coussemacker, pag. 204.

[3] *Dum autem haec loquuntur, statim Jesus in medio eourum,* etc.: Luc., XXIV, 36.

collegando così le varie prove della corporea resurrezione di Cristo, e comprendendovi pure quell'apparizione, che il testo rimanda al sabato successivo, e per la quale fu convinta l'incredulità di Tommaso.

Ma sarà egli meglio provata la relazione della lauda col dramma liturgico da quello che il Monaci assevera comune ai due testi, e non desunto dai Vangeli? La prova parmi si riduca ad un solo esempio, cioè al verso:

Anco en me credete como io parlo,

che Cristo direbbe ai discepoli, e corrisponde ad un *Jam credite* del dramma, laddove il sacro testo null'altro aggiunge dopo *Palpate et videte, quia spiritus carnem et ossa non habet, sicut videtis me habere.* [1] Or qui parmi assai notevole l'avvertenza del Du Méril,[2] che cioè cotesto *Jam credite* sia, come in molti altri casi, il principio di un canto usato nei sacri uffizj della Resurrezione; cosicchè lauda e dramma potrebbero corrispondere insieme, senza doverne inferire che questo fosse il modello da quella adoperato.

Ma se qui abbiamo un luogo che, a prima vista, sembrerebbe confortare la dottrina del Monaci, molti altri sono quelli che ricisamente vi si oppongono. E infatti, se ambedue gli autori hanno dinanzi il testo di san Luca, quello del dramma si ferma dopo il versetto quarantesimo, nel quale Gesù offre i suoi piedi e le mani a' discepoli che le palpino, indi trapassa al testo di san Giovanni, menzionando la insufflazione dello Spirito Santo, e facendo sparire il Signore di mezzo agli undici apostoli. Qui segue un cantico, e dopo vengono i dubbj di Tommaso, e immediatamente appresso la nuova apparizione e il toccamento della piaga del costato. Altrimenti accozza, invece, l'autore della lauda gli elementi del suo dramma; imperocchè, proseguendo più oltre del versetto quarantesimo, trova scritto: *Adhuc autem, illis non credentibus, et mirantibus prae gaudio, dixit: Habetis hic aliquid, quod manducetur? At illi obtulerunt ei partem piscis assis et favum mellis:* [3] che così traduce:

---

1) Luc., XXIV, 39.

2) *Op. cit.*, pag. 124.

3) Versi 41-42.

Avete da mangiare,
Acciò ch'io ve faccia vera prova?
Piaciave d'arecare
Per ch'io con voie faccia pasqua nuova.

E i discepoli:

Ecco quil che se trova:
Favo de miel e uno pescie arostito:
Segnor, quisto è 'l convito
Che noie a te avemo aparechiato.[1]

Dopo di che la lauda concorda nuovamente col dramma, dialogando sino alla fine il ventesimo capitolo di san Giovanni: non però cominciando, come quello, dal versetto ventiduesimo, che narra il dono dello Spirito Santo, ma dal venticinquesimo, ove si manifesta l'incredulità di san Tommaso. Differiscono, dunque, fra di loro i due componimenti non solo nell'uso diverso delle fonti, ma anche nelle relazioni colla liturgia, fornendoci un luculentissimo esempio del modo assai libero, col quale gli autori dei sacri drammi si riferivano al rituale stabilito. Dappoichè, se ambedue rannodano insieme ciò che spetta alla seconda feria e alla *Domenica in Albis*, il dramma, il quale è pure appropriato alla terza feria, quasi del tutto trasanda la lezione che le è ritualmente propria, e che invece non è dimenticata da chi scrisse la lauda, generalmente destinandola alla settimana di resurrezione.

Ecco, dunque, se non c'inganniamo, prove abbastanza calzanti che la lauda si riconnette direttamente ai testi evangelici, anzichè, come il Monaci vorrebbe, immediatamente e per l'intermedio de' drammi latini; e quanto abbiamo rilevato a proposito di questo documento, ci libera dal fare un simile minuto esame di altre quattro laudi, nelle quali il Monaci vorrebbe riconoscere la stessa derivazione, e dove non ci è riuscito trovare se non incontri necessarj per identità di soggetto e di fonti.[2]

---

[1] *Loc. cit.*, pag. 34.

[2] Il Bartoli (*St. lett. ital.*, Firenze, Sansoni, 1879, II, 218-20) segue una opinione intermedia fra quella del Monaci e la nostra. Gli sembra difficile che la lauda si componesse sul modello dell'uffizio liturgico, e negli stessi raffronti fatti dal Monaci trova differenze assai notabili; ma

Ma quanto abbiamo detto fin qui, come non esclude che anche le chiese italiane avessero i drammi liturgici, dei quali finora la maggior copia è fornita soltanto dai libri delle chiese oltramontane, così non vieta di supporre che ai compositori delle laudi non potessero quelli servire di modello e d'incitamento. I laici, anzi, imitarono certamente negli oratorj o all'aria aperta la forma che già il clero aveva introdotta nelle chiese, ricorrendo alle stesse fonti, alle quali l'altro erasi volto per la liturgia rappresentativa. Vi sarebbe dunque questa diversità fra noi e le nazioni oltramontane, che ivi tra la vera liturgia e il *Mistero* sta in mezzo il Dramma liturgico, laddove invece fra noi, nell'Umbria almeno, e posti da un canto gli uffizj friulani, che non ebbero ulteriore esplicazione, dalle lezioni rituali si passerebbe di-

nello stesso tempo crede che l'uffizio abbia avuto qualche efficacia sulla formazione della lauda drammatica. Cita le nostre parole, che cioè gli uffizj fossero *norma ed esempio* alle laudi drammatiche, ma crede anche che noi limitiamo troppo il nostro concetto *sostenendo che le laudi provengano sempre e direttamente dalla liturgia, perchè in tal caso noi non intendiamo quello che possa essere quel modello e quell'incitamento, di cui parla prima.... Gli scrittori delle laudi non imitavano un genere letterario, ma un esempio sacro: traevano dal Vangelo la sorgente della pia leggenda che volevano rappresentare, ma a questa rappresentazione erano spinti dall'uso già antico dell'uffizio liturgico. ....Senza il precedente dell'uffizio liturgico ammesso dalla chiesa, e facente quasi ormai parte dei suoi riti, queste confraternite devote avrebbero introdotto nel loro seno la rappresentazione drammatica?* Su quest'ultima ipotesi, non sapremmo dir nulla: ma pel resto ci sembra che fra noi e il nostro dotto amico corra poca divergenza, e non sostanziale. Il dramma liturgico può esser stato, entro certi limiti, *norma ed esempio* alla lauda drammatica: ma questa, anche il Bartoli lo accorda contro l'opinione del Monaci, ha per sua *fonte* diretta i testi evangelici anzichè il dramma liturgico. Il TORRACA (*Il teatro ital. nei sec. XIII, XIV e XV*, Firenze, Sansoni, 1885, p. III), riferita l'opinione del Bartoli, osserva che anche secondo l'opinione nostra, *ai compositori di Laude poterono servir di modello e d'incitamento i drammi liturgici.* E finalmente, il GASPARY (*St. della letter. ital.*, trad. Zingarelli, Torino, Loescher, 1887, I, 137): *Come fonti a cui sono attinte* (le laudi drammatiche) *credette il Monaci di poter riguardare i drammi liturgici latini, ma il D'Ancona dimostra più probabile che derivassero direttamente dai testi della liturgia, e che gli spettacoli latini abbiano dato solo in generale l'incentivo e l'esempio per la drammatizzazione, ma non immediatamente il contenuto di esse.*

rettamente alla lauda drammatica, senz'altro anello intermedio. Notisi ancora come il dramma liturgico fu certamente opera del chiericato, e del laicato invece la lauda: il che spiega perchè quello ritenesse tuttavia il latino, pel maggior tempo almeno che gli fu possibile, e questa invece si giovasse addirittura dell'idioma volgare.

Ma se i drammi liturgici furono soltanto norma ed esempio alle laudi drammatiche, un'altra fonte immediata e diretta è da rinvenirsi a queste ultime, oltrechè nelle lezioni proprie alle feste ecclesiastiche, anche in certe scritture ascetiche degli ultimi tempi dell'età media; le quali, sebbene composte da uomini di grande dottrina teologica, o ad essi attribuite, erano tali che facilmente comprendevansi anche dai men dotti, e trovavano un'eco profonda ne' semplici cuori del volgo. Tale sarebbe, ad esempio, un *Pianto della Vergine Maria*, malamente attribuito a san Bernardo,[1] e del quale più oltre scorgeremo le strette rassomiglianze con una lauda drammatica del Beato Jacopone da Todi: a quel modo che un sermone[2] dello stesso santo dà origine alla contesa delle Virtù celesti, della Misericordia cioè e della Pace contro la Verità e la Giustizia, che informa una rappresentazione di Feo Belcari.[3] Ma questa nuova indole drammatica delle scritture ascetiche più che altrove si scorge nelle *Meditazioni* di quel

---

1) Comincia: *Quis dabit capiti meo aquam*, etc. Due antiche traduzioni italiane col titolo: *Il pianto della Vergine e la Meditazione della Passione secondo le sette Ore canoniche, opuscoli attribuiti a San Bernardo*, furono stampati a Firenze, Pezzati, 1837. Questo *Planctus* fu ascritto anche a sant'Agostino e a sant'Anselmo, come è detto, indicandone antichi volgarizzamenti francesi e provenzali, nel *Bulletin de la Société des anciens textes français*, 1875, pag. 61.

2) *In fest. annuntiat. B. Virgin.*, Sermo I, in S. BERNARDI, *Opera*, Parisiis, 1719. I, 980.

3) *Sacre rappresentazioni*, I, 182. Nel sermone di San Bernardo la controversia delle Virtù è così narrata: *Summa tamen controversiae totius haec videtur. Eget miseratione creatura rationalis, ait Misericordia, quoniam misera facta est et miserabilis valde.... E contra Veritas: Oportet, inquit, impleri sermonem quem locutus es, Domine. Totus moriatur Adam necesse est, cum omnibus qui in eo erant, qua die vetitum pomum in praevaricatione gustavit. Ut quid ergo, ait Misericordia, ut quid me genuisti, Pater, citius perituram? Scit enim Veritas ipsa quoniam Misericordia tua periit et nulla est, si non aliquando miserearis.*

santo che nacque in Bagnorea, e si pose sull'orme del gran Patriarca umbro.

Similiter autem e contrario et illa loquebatur: Quis enim nesciat, quod si praedictam sibi praevaricator sententiam mortis evaserit, periet, nec permanebit jam in aeternum Veritas tua, Domine? Ecce vere unus de Cherubin ad regem Salomonem suggerit esse mittendus quoniam filio, inquit, datum est omne judicium. Et in ejus ergo conspectu, Misericordia et Veritas obvia erunt sibi, eadem quae supra meminimus verba quaerimoniae repetentes.... Grandis controversia, fratres, et intricata nimium disceptatio!... Non videbatur quomodo simul possent erga hominem Misericordia et Veritas conservari.... Judex inclinans se digito scribebat in terra. Erant autem verba scripturae, quae Pax ipsa legit.... Haec dicit: Perii si Adam non moriatur; et haec dicit: Perii, nisi Misericordiam consequatur. Fiat Mors bona, et habet utraque quod petit. Obstupuere omnes.... Sed id quomodo fiet, inquiunt? Mors crudelissima et amarissima est.... Bona fieri quanam ratione poterit? At ille, mors, inquit, peccatorum pessima, sed pretiosa fieri potest mors sanctorum.... Fieri, ait, potest si ex caritate moriatur quis, utique qui nihil debeat morti.... Sed ubi poterit ille innocens inveniri, qui mori velit, non ex debito sed ex voluntate?... Circuit Veritas orbem terrae, et nemo mundus a sorde, nec infans cujus est unius diei vita super terram.... Sed Misericordia coelum omne perlustrat, et in Angelis quoque, ne dixerim pravitatem, minorem tamen invenit caritatem. Nimirum haec victoria alio debebatur, quo majorem caritatem nemo haberet, ut animam suam poneret pro servis inutilibus et indignis.... Redeunt ad constitutum diem Veritas et Misericordia anxiae plurimum, non invento quod desiderabant. Tunc vero seorsum Pax consolans eas, Vos, inquam, nescitis quicquam, nec cogitatis. Non est qui faciat bonum hoc, non est usque ad unum. Qui consilium dedit, ferat auxilium. Intellexit Rex quid loqueretur, et ait: Poenitet me fecisse hominem! Poena, inquit, me tenet, mihi incumbit sustinere poenam, poenitentiam agere pro homine quem creavi. Tunc ergo dixit: Ecce venio. Nec enim potest hic calix transire, nisi bibam illum. Et accersito protinus Gabriel, Vade, inquit, dic filiae Sion: Ecce Rex tuus venit. Festinavit ille et ait: Adorna thalamum tuum, Sion, et suscipe Regem. Porro venturum Regem Misericordia et Veritas praevenerunt, sicut scriptus est: Misericordia et Veritas praecedent faciem tuam. Justitia thronum praeparat secundum illud: Justitia et judicium praeparatio sedis tuae. Pax cum Rege venit, ut Propheta fidelis inveniretur, qui dixerat: Pax erit in terra nostra cum venerit. Inde est quod nato domino, Angelorum chorus canebat: Pax in terra hominibus bonae voluntatis. Sed et tunc Justitia et Pax osculatae sunt, quae non modice videbantur hactenus dissidere.

Prendendo, adunque, esempio da santa Cecilia, la quale, « scelte alquante cose più devote della vita di Cristo, in esse pensava dì e

Dal sermone di S. BERNARDO il dibattimento celeste delle Virtù passò a S. BONAVENTURA (*Opp.*, ediz. Roma, VI, 350) e poi ad UGO DA SAN VITTORE, a LUDOLFO SASSONE, a ROB. GROSSATESTA ecc. (v. ROEDIGER, *Contrasti antichi* ecc., Firenze, libreria Dante, 1887, pag. 19). Da s. Bonaventura la trasse direttamente l'autore del *Mystère de l'Incarnation et Nativité* di Rouen, pag. 106-212. E oltre che in questo Mistero, il dibattito si trova in molti altri: nella *Passion* del GREBAN, dove è quasi cornice del dramma, ed in quella di Revello: e si trova anche come rappresentazione separata (v. l'introduzione al vol. I del *Mist. du Viel Testam.*, pag. LX). Nel *Mist. du V. Testament* essa ricompare qua e là a frammenti, e forma quasi il legame di così vasta e varia compagine di fatti. Il contrasto fra le Virtù innanzi al tribunale di Dio si trova anche in una tragedia latina del rinascimento, il *Protogonos* di GIANO ANISIO: v. il bello studio su questo scrittore del prof. C. M. TALLARIGO, Napoli, Giannini, 1887, pag. 43 e seg.

L'origine della favola è ebraica, come si nota nella citata introduzione al *V. Test.* e in articolo dello SCHERER nella *Zeitschr f. deutsch. Alterth.*, 1887, IX, 414. Il primo nocciolo di una individuazione delle Virtù o attributi divini e il loro contrasto, sta, come avverte il P. DE JULLEVILLE, II, 359, nel vers. 11 del salmo 84: *La Misericordia e la Verità si sono incontrate, la Giustizia e la Pace si sono baciate tra loro.* Il Talmud ha amplificato questo concetto, e ne ha fatto un contrasto fra le Virtù sulla creazione del mondo: (v. LEVI, *Parab. e legg. raccolte dai libri talmud.*, Firenze, Le Monnier, 1861, p. 10): poi s. Bernardo e gli altri scrittori cristiani trasportarono quel contrasto alla redenzione dell'uomo ed alla incarnazione. Ma non tutti, almeno i drammaturghi, sono fra loro concordi in un particolare importante: quello della scelta del figlio. Nella *Incarnation* di Rouen è il Padre quello che volonteroso lo offre: *Je donnerais pour iceulx mon vray fils.* Ma nella *Passion* del GREBAN, p. 42, le Virtù sono quelle le quali statuiscono che il figlio debba umanarsi, e ne fanno proposta esse al padre: .... *pour oster la grand rancune Que Justice aux humains soustient Vostre filz incarner convient;* ma Dio padre vi repugna e chiede che si trovi altra via: .... *pour racheter l'umain gendre Ne prendrez point de gage mendre Que mon Filz? faisons aultrement Avec vous, et plus doulcement: Vous me demandez trop hault pris.* E Giustizia duramente: *Aultre par moy ne sera pris, En ly seul mon payement gist etc.* E più oltre (pag. 243) Dio padre nuovamente insiste: *Est il plus amoureux chemin Que vous nous sceussiez ja trouver Pour nature humaine saulver?... Fault il pour les humains reduire Que Jhesus, mon cher enffant, muyre?* E la Giustizia: *Vous savez que m'avez promis:*

notte con tutto il suo cuore, e con speziale attenzione e fervore, e compite cotali meditazioni, sì si faceva da capo, e rumavale

---

Je ne requier or ne richesse: Tant seulement vostre promesse Tenez, et je suis assuffie. E Dio padre replica: *O Justice, pitié prenez De cil qui porte le meffait D'aultruy, et qui n'a riens meffait, Et vostre rigueur detendez.* Così si variava un tema del quale s. Bernardo, che primo lo aveva immaginato, diceva prudentemente: *Quis putas illo colloquio meruit interesse, et indicavit nobis? Quis audivit et narravit? Forte inenarrantia sunt, et non licet homini loqui.* Ma avendo egli subito soggiunto: *Summa tamen controversiae totius haec fuisse videtur* etc., si capisce che fu aperta la via a variamente immaginare e rappresentar la cosa. Nella *Rappresentazione dell'Annunziazione* di Feo Belcari (*S. Rappres.*, I, 187) il Figlio, come nel testo di s. Bernardo, offre sè stesso.

Una forma nuova e assai curiosa del dibattito delle Virtù si trova in un cod. del sec. XV, proveniente dal convento di sant'Angelo d'Ocre in Abruzzo, ora della Vitt. Eman. di Roma (n° 37) e fattoci conoscere testè da signor Vin. De Bartholomaeis (*Ricerche abruzzesi* cit., pag. 50). Adamo si presenta a Dio chiedendo che non l'abbandoni ed abbia pietà di lui. Insorge contro Adamo la Giustizia e adduce contro l'uomo sette avvocati: la Natura Angelica, i Cieli, il Paradiso celeste (corr. terrestre), gli Elementi, gli Animali colle Erbe, le Pietre e i Metalli, l'Inferno e il Demonio, ciascun dei quali arreca le ragioni per le quali l'uomo non deve esser perdonato. L'Inferno, ad esempio, dice: *Domine, tu fecisti paradisus ut esset locus justus, fecisti infernus ut esset locus peccatorum et pene eterne: iste peccavit, ergo in loco inferni esse debet; non auferas eum mihi.* E il Diavolo: *Domine, ad te pertinet premiare bonos et justos, ad me autem tua ordinatione spectat punire malos: noli tollere ergo officium meum sicut ego non tollo tuum.* Si leva allora la Misericordia, e dice: *Domine, audi aliam partem,* e porta anch'essa sette avvocati in favore: Abele, che chiede pel padre una pena minore di quella del diavolo, e poichè questo è dannato in eterno, bastino per l'uomo 5228 anni; Noè, che in difesa cita Davide, e i Cieli vi oppongono la *regula juris: Non remittitur peccatum nisi restituatur oblatum;* Abramo, cui contraddice il Paradiso terrestre; Mosè, il quale dice: *Domine, in regula juris scribitur: Quod semel placuit, amplius displicere non potest,* ed è rimbeccato da *Clemenzia* (leggi *Elementa*); Giosuè, che anch'egli invoca la *regula juris: quod odia sunt restringendi, favores autem ampliandi,* e contro di lui replicano gli Animali; David, il quale trova in *regulis juris, quod non debet aliquis odio alterius preagravari,* e l'Inferno gli risponde; e finalmente Simeone, che pur nelle *regule juris* trova che il figlio non dev'esser punito per le colpe del padre, sicchè deve bastare la puni-

con un gusto molto soave e molto dolce; »[1] san Bonaventura si pone a considerare, più col cuore e col sentimento che col discorso dell'intelletto, i fatti principali del Vangelo, facendo qua

---

zione di Adamo, ma il Diavolo osserva che Adamo era *omnis homo,* sicchè *omnes puniri debent.* La Misericordia vedendo soccombente la sua causa e Adamo in lagrime, invece di uomini propone di chiamar donne in ajuto: *Ponamus mulieres, que magis acte sunt ad petendam gratiam quam masculi, et sunt in lacrimis magis disposite;* e ne fa venir sette, cioè Sara, Rebecca, Rachele, Giuditta, Susanna, Anna e Maria. Sara gettandosi a' piedi di Dio, dice umilmente: *Per nostra culpa ci condempnasti, Noi siamo dolenti del facto delicto, Dè revoca, Signor, el tuo dicto Et fa mercè ad Adamo che tu prima creasti.* Ma Dio non le dà ascolto, ricordando ch'ella rise quando le fu annunziato il parto; e viene introdotta Rebecca, che dice: *Ad te misericordia ognun grida; Tracci dal nostro carcere sì obscuro O gracïoso Dio, non sta pur duro, Ascolta le nostre dolorose strida.* Ma Dio ricordando la malizia ch'ella usò con Esaù, non la vuole udire. È la volta di Rachele che dice: *O dolce Signor, o bontà divina, O immensa bonità, o Dio benigno, De cassa omai el tou gran desdegno, Recevi lu homo che actì se inclina.* Ma Dio le nega ascolto perchè ingannò il padre suo, e allora Giuditta dice: *Adam offese la tua reverentia, Facto ad toa similitudine; Dè, non guardare la soa ingratitudine Ma mostra ad mi la toa gran clementia.* Ma Dio pensa che se fu virtuosa, essa insanguinò le sue mani; e vien innanzi Susanna: *Con lacrime et con dollie actì venimo, Con pene et con virgognosa faccia, Pregando con fervore che te piaccia De non dare più pena al peccato primo.* Ma anch'essa è rimandata *quia se ungebat in iardino;* e viene Anna profetessa: *Non deve perire tanta virtù et fede Quanta àndo avuta in te li padri sancti, Per tou amore afflicti et morti alquanti: Adunca rendi ad mi la toa mercede. Ma Dio hanc noluit audire quare conrupta.* Allora la Vergine Maria esclama: *Non è humana creatura degna De avere gratia da te, o gran Signore, Dè, non guardare al nostro errore, Ma donaci ad nui la tua pietà benigna. E questa Deus respexit, benigne, videns in eam septem virtutes, sive Virginitas, Puritas, Fides, Humilitas, Caritas, Devocio et Contemplacio.* E così finisce questo singolare componimento, che mal si lascia definire, misto com'è di narrazione e di rappresentazione, di latino e di volgare, e che, innestato entro un sermone, può esser tanto il compendio di una scena sacra, quanto una scrittura in che i due generi si uniscano e si confondano per inesperienza del compositore.

[1] San Bonaventura, *Cento Meditazioni sulla vita di Gesù Cristo,* volgarizzamento antico toscano, edizione del Sorio, Verona, Ramanzini, 1851, pag. 1.

e là aggiunte colla ispirazione della carità, e alla esposizione dando movimento e vita di dramma. « Non credere (avverte egli) che ciò che noi pensiamo che Nostro Signore disse o fece, sia scritto; ma per metterloti bene in nell'animo, le ti dirò come s'elle fossero essute.... o che piatosamente si puote pensare che intervenissero, secondo le prestazioni che la mente può immaginare, e secondo che l'animo può intendere. »[1] Movendo da questo principio, che con purità di cuore e buona intenzione è lecito aggiungere alle sacre carte, schiarirne i luoghi più dubbj, allargare la brevità del racconto, e tutto ingemmare co' tesori dell'animo ben disposto alla dilezione di Dio, san Bonaventura qua concede a sè stesso di rappresentarsi quelle cose, delle quali « la Scrittura non parla: »[2] altrove narra ciò che « se non fu, ben potrebbe; »[3] ammette che « i Vangelisti non scrissero ogni cosa, »[4] e supplisce alle loro mancanze, col consenso universale e tradizionale della chiesa,[5] o colla opinione de' savj.[6] In queste aggiunte e schiarimenti ai fatti evangelici ciò che predomina è l'amore, è la carità, è la nuova vita data al racconto con l'andamento drammatico. Il lettore è più volte invitato a considerare i fatti cogli « occhi della mente »[7] e a rifarli entro di sè in modo da rappresentarseli vivamente dinanzi; anzi egli stesso è talvolta fatto attore nel dramma sacro. Così nella meditazione sopra il ritorno della sacra famiglia dall'Egitto, non solo è drammatizzato l'avvenimento, ma vien chiamato a prendervi parte anche il fedele. « Torna tu dunque (scrive il santo) in Egitto per visitare il fanciullo Jesù; e forse che 'l troverai stare pure tra fanciulli, et incontenente ch'ello ti vederà, lasserà stare tutti i fanciulli e correrà a te; imperò che elli è benignissimo e dimestico e cortese. E tu incontenente t'inginocchia, e basciagli i piedi, e poi lo ti reca in collo, e ripòsati e rallegrati con lui un poco. Allora quello ti dirà: Noi avemo licenza di tornare nella contrada nostra, e domani ci doviamo partire di qui. A

1) San Bonaventura, *ibid.*, pag. 5.
2) Id., *ibid.*, pag. 272.
3) Id., *ibid.*, pag. 356.
4) Id., *ibid.*, pag. 325.
5) Id., *ibid.*, pag. 351, 362.
6) Id., *ibid.*, pag. 316.
7) Id., *op. cit.*, pag. 40.

buona ora se' venuto, imperocchè tornerai con esso noi. E tu allegramente gli rispondi, che di questo fatto tu se' molto lieto, e che tu desideri di seguitarlo d'unque va, e dilèttati con lui in questi cotali parlari.... Tolli dunque il fanciullo Jesù, e pòllo sull'asino, e tienli la mano dallato che non cadesse, e mena l'asino fedelmente. »[1] Chè se alcuno opinasse, indegna cosa intrattenersi in questi umili affetti, l'autore soggiunge: « pensare di queste cose che sono fanciullesche molto è utile, e poi conducono altrui a maggiori cose. »[2] Il che si vede anche dalla narrazione che san Bonaventura fa della *Natività*, rappresentandoci la « Donna che si appoggia ad una colonna, e Joseph molto tristo, forse perchè non potea apparecchiare quelle cose che si convenivano. Et incontenente si levò e tolse del fieno dalla mangiatoia, e gittollo alli piedi della sposa, e volse sè in altra parte. » Indi è descritto il nascimento di Cristo, e come la madre « sì si chinò e ricolselo, con grande dolcezza l'abbracciò e poselsi in grembo, et ammaestrata dallo Spirito Santo sì lo lavò et unselo tutto quanto del suo latte.... e poi lo fasciò con esso il velo del capo, e puoselo nella mangiatoja; » e come « lo bove e l'asino posero la bocca sopra la mangiatoja, e mandavano fore l'alito per la bocca e per lo naso sopra il fanciullo, pure come avessero ragione in sè e conoscessero che 'l fanciullo così poverettamente coperto nel tempo di così gran freddo avesse bisogno del loro caldo. Allora la Madre s'inginocchiò, e sì l'adorò e fece grazie a Dio, e disse: Grazie ti rendo, Dio Padre onnipotente, imperò che tu m'hai dato il tuo Figliolo, et adoro te Dio eterno e Figliuolo di Dio vivo e mio. E qui Joseph fece il simigliante, e tolse la sella dell'asino, e trassene fore il sacconcello della lana, ovvero della borra che sia, e poselo allato alla mangiatoja, perch'ella i'sedessi suso, et anco la sella allato. Et ella si pose a sedere suso in quello sacconcello, tenendosi il gomito in su la sella, e così stava la Regina del mondo, e teneva il volto sopra la mangiatoja con gli occhi fissi e con tutto l'affetto sopra lo dolcissimo suo figliuolo. »[3] Da questa « rivelazione » dei particolari della *Natività* avuta da un « santo Frate Minore degno di fede, » e da lui narrata a san Bonaventura, vengono fuori con doppia e pur-

---

1) San Bonaventura, *ibid.*, pag. 60 e segg.

2) Id., *ibid.*, pag. 60.

3) Id., *op. cit.*, pag. 30 e segg.

identica forma di espressione le *sacre famiglie* della scuola pittorica umbra, e le laudi drammatiche umbre per la devota celebrazione del Natale.[1]

Nè con altro colorito sono dal serafico dottore raccontati altri episodj evangelici, come l'Annunziazione,[2] la Circoncisione,[3] la Presentazione al tempio,[4] la Disputa,[5] le Nozze di Cana,[6] la Passione,[7] e simili, che vedremo esser presi a soggetto dalla nuova arte drammatica. Ma a maggiore schiarimento qui riprodurremo quella scena, che vedremo fra breve diventar argomento di una *Devozione* umbra. « Qui (dice il santo) si può pensare e trovare una meditazione molto bella e devota, della quale la Scrittura non parla. Cenando, dunque, Misser Jesù la mezzedima seguente la domenica di Olivo colli discepoli suoi in casa della Magdalena e di Marta, e cenando la Madre con l'altre donne in alcuna altra parte della casa, servendo la Maddalena pregava lo Signore e diceva: Maestro, io vi prego che voi non mi negate una grande consolazione ch'io vi chieggio, che voi facciate qui la Pasqua con esso noi. Ma elli per nullo modo ci volea consentire; anzi disse ch'andarebbe a fare la Pasqua in Gerusalem. La qual cosa la Maddalena tutta addolorata, piangendo e lagrimando, se n'andò alla Madre, e disse questo fatto, e pregolla ch'ella facesse sì ch'ella pure il retenesse a fare la Pasqua con loro. E fatta la cena, Gesù andò alla Madre, e sedendo con lei in disparte, sì le parlò. Ed imperocchè si dovea partire tosto da lei, sì le diede un poco copia della sua presenzia. Guardali sedere insieme cotal Madre e cotal Figliuolo, e come l'uno si porta reverentemente inverso l'altro. E parlando loro così insieme, la Maddalena andò a loro, e posesi a sedere ai loro piedi, e dice: Madonna, io prego lo Maestro che faccia qui la Pasqua con esso noi, e pare pure ch'elli voglia andare a pasquare in Gerusalem, per essere lì preso. Pregovi che voi nol lì lasciate

---

1) Cf. specialmente la *Lauda* pubblicata dal MONACI, in *Riv. Filol. Rom.*, II, 35.

2) SAN BONAVENTURA, *op. cit.*, pag. 20.

3) ID., *idib.*, pag. 37.

4) ID., *ibid.*, pag. 47.

5) ID., *ibid.*, pag. 67.

6) ID., *ibid.*, pag. 94.

7) ID., *ibid.*, pag. 287

andare. Allora disse la Madre: Figliolo mio, io ti prego che non lì vadi, e che tu facci qui la Pasqua con noi: imperò che tu sai bene ch'e' Giudei hanno ordinato e posti gli agguati per pigliarti. E esso respose: Madre mia carissima, la volontà del Padre mio si è pure ch'io vada a fare la Pasqua in Gerusalem, imperò ch'egli è venuto il tempo della redenzione. Ora s'adempiono le profezie e le scritture che sono scritte di me, e faranno di me ciò che piacerà a loro. Allora fuoro tutte addolorate, imperò che bene intesero ch'esso diceva della morte sua. Disse la Madre, appena podendo parlare: Figliolo mio, tutta sonne sbigottita per quello che tu hai detto, e pare che 'l core mio m'abbia abbandonato. O Dio Padre, provvedi sopra questo fatto, però ch'io non so che mi dica. Non gli voglio contraddire: ma, se vi piacesse, pregovi che voi lo 'ndugiate per ora, e facciamo la Pasqua qui con questi nostri amici: e se li piacerà, porà provvedere per altro modo di ricomperare la umana generazione senza la morte sua; imperocchè ogni cosa è possibile a lui. Oh se tu vedessi intra queste cose piangere la Madre modestamente, e vedessi la Maddalena come ebria del Maestro suo piangere fortemente e con grandi singhiozzi, forse che tu non ti poresti ritenere di piangere con esso loro. Pensa in che stato podevano essere, quando si trattavano queste cose. Dice adunque lo Signore, volendole consolare: Non piangete; voi sapete che mi conviene l'ubbidienza del Padre mio compire; ma per lo certo state securamente, perch'io tornerò tosto a voi, e 'l terzo dì resusciterò senza macula niuna di questo mondo; e però in su il monte Syon farò la Pasqua secondo la volontà del Padre mio. Allora disse la Maddalena: Da che noi nol possiamo ritrarre, andiamo noi nella casa nostra di Jerusalem; ma credo ch'io non ebbi mai Pasqua così amara, come sarà questa. »[1]

---

[1] San Bonaventura, *op. cit.*, pag. 272 segg. Con questo metodo dell' « Io penso: si può credere: si può pensare » divenuti poi: « Il tale pensa, il tal altro crede » e mutatisi più tardi in affermazioni e credenze comuni, si sono venute facendo non poche aggiunte al testo evangelico: e così con questi particolari derivati dalle opinioni dei mistici e con gli altri dedotti dai libri apocrifi, si è in molte parti alterata la primitiva semplicità del racconto. Per prendere un esempio cospicuo e di età abbastanza recente — il sec. XV — veggasi la *Passion de J. C.* par le R. P. Olivier Maillard, ristampata dal Peignot, Paris, Crapelet, 1828. Ne riferiamo alcuni tratti, in

Ognuno vede come l'esempio nuovissimo ed efficace di sì gran Santo, congiunto a quello ormai antico degli uffizj drammatici

---

taluni dei quali si vede l'efficacia e l'autorità dei pensamenti contemplativi di s. Bonaventura. Pag. 34: episodio del monte degli Olivi: *Dieu le pere.... envoya, selon la commune opinion s. Gabriel.... Selon aulcuns contemplatifs, ledict s. Gabriel avoit un corps humain formé, tenant deux cédulles, lune a la main senestre, ou estoient escripts de lettre noire tous les pechiés des humains et toutes les peines deues a iceulx: Par un homme pechié est entré en ce monde, ct par pechié la mort, car par le delict dun homme plusieurs sont morts: pourtant par le delict dun homme est le jugement en condemnation en tous les humains. En la deuxiesme quil tenoit en sa dextre, y avoit escript en lettre d'or: Par plus forte raison, la grace de Dieu et le don de grace dun homme Jhesus-Christ abondera en plusieurs etc. Et ces choses leues et entendues, le debonnaire et innocent aigneau fut faict en dure bataille.* — Pag. 46. La flagellazione fu eseguita, *selon sainct Augustin, tout estendu a dens a terre;* e *dit s. Hierosme,* che *la poictrine capable de Dieu fut trenchée a tour de bras, et les membres remplis de la divinité tous dechirés tout entour jusques es os.... Et selon s. Bonaventure, eust icy cinq mille quatre cens soixant et quinze playes.* La corona di spine poi, produsse *mille poinctures, selonc s. Bernard et s. Anselme.* — Pag. 49. Condotto a Pilato, l'*innocent Jhesus, aigneau sans tache, se mist a genoulx devant luy, selon aulcuns docteurs contemplatifz, les mains joinctes, les yeulx levés amont en plorant et, la sentence jettée coutre luy, baisa la terre en remerciant Dieu.... Maistre Jehan Gerson dict quilz le firent rebatre, revestir de pourpre et recouronner d'espines, et comme devant adorer par mocquerie.* Pag. 52. Alla crocifissione. *selon maistre François Chimenes, patriarche de Jerusalem, en son livre des Anges,* assisterono *cent quatre vingz mille personnes.* — Pag. 53. *Quoique non escript en l'Evangile, piteusement, selon s. Bonaventure en ses contemplations, on peut croire que le doulx Saulveur se inclina devant la croix couchée a terre, les mains joinctes, et que il la baisa en monstrant le desir que il avoit de nostre redemption.* — Pag. 54. Posto sulla croce, Gesù *fust levé amont, selon s. Bonaventure et s. Hierosme, le corps branlant et ça et la. Nicolas de Lyra dist quil fut tout cloué a terre, et que avec cordes lassées aux aisselles et au dessus des pieds lun croisé sur laultre, le trainerent tellement que, jouxte la prophetie du psalmiste David, on povoit nombrer tous les os.* — Pag. 58, Gesù, *ainsy que dist s. Ambroise, testa en la croix, et fist son ordonnance, divisant offices de pitié entre sa digne mere et son aymé disciple. Il ordonna aussy testament non seulement publique, mais aussy domestique. Ce testament signa s. Jehan, digne tesmoing et notaire de un si grant testateur.* — Pag. 61. Gesù in croce

della Chiesa, dovesse giovare ai poeti Disciplinati, e dar loro animo a trattare in forma di dramma i più importanti episodj della narrazione evangelica.

XII

LA LAUDA DRAMMATICA E LA LITURGIA

Se il luogo che spetta alla Lauda nello svolgimento della forma drammatica è quello che le abbiamo assegnato, ad essa converranno per la massima parte le osservazioni che già facemmo rispetto alla forma corrispondente, cioè al dramma liturgico. Che se tuttavia la Lauda si mostra, al paragone, più disadorna, è da avvertire che ai più dotti compositori dei drammi liturgici soccorrevano in copia cantici ed inni da intarsiare ne' sacri testi del rito, e frasi e parole apprese nello studio de' classici pagani e cristiani: laddove i poveri flagellanti umbri non altro vocabolario avevano, se non quello rozzo e dispetto che loro suonava sul labbro, e che allora soltanto cominciava a ridursi in scritto.

Fondamento alla Lauda drammatica è, dunque, la liturgia: v'ha laudi per tutto il ciclo dell'anno ecclesiastico. Allorquando sbollì quel primo fervore che fuori de' casali, de' tugurj, de' presbiterj, de' palagi, aveva confusamente spinto villici, plebei, sacerdoti e patrizj, le turbe dianzi vaganti alla rinfusa e senz'ordine, si raccolsero, come già avvertimmo, nelle città e ne' villaggi in compagnie laiche regolate da uno statuto, costituendo le Confraternite, onde fu piena, non l'Umbria soltanto, ma tutta quanta l'Italia. Il Muratori ricorda come sorte dopo i fatti del 1260 la compagnia *della Scova* o di san Pietro martire in Modena, la compagnia *della Vita* in Bologna, in Mantova la confraternita *della Morte*, quella di *Santa Croce* in Bergamo, e *Battuti* per ogni dove.[1] Quel me-

secria a grande et haulte voix, tellement que, comme dict le glorieux ami de Dieu, monseigneur s. Bonaventure, il fust ouy jusques aux enfers disant la septiesme parolle etc.

[1] *Dissert.*, LXXV.

desimo Ranieri Fasani, che diede il primo impulso alle tumultuose flagellazioni, fu in Perugia, nonchè in Bologna, *comenzatore de la Regola d'i Battudi,*[1] dandole il nome di *Disciplinati di Gesù Cristo.* Sciolte ben presto, per ragioni politiche queste confraternite, altre se ne formarono immediatamente in Perugia, quelle cioè che presero il nome da sant'Agostino, da san Francesco, da san Domenico, traendolo molto probabilmente dalle cappelle delle Chiese, ove si radunavano. Ed altre ancora subito appresso se ne vennero costituendo; e da quella di sant'Andrea in Perugia proviene uno de' tre codici di laudi scoperto e fatto conoscere dal Monaci: degli altri due, uno molto probabilmente appartenne ai Disciplinati di santo Stefano in Assisi; l'altro, sebbene rinvenuto nella Biblioteca Vallicelliana di Roma, è senza fallo perugino,[2] e vi ha buon fondamento di attribuirlo alla confraternita di san Simone e san Fiorenzo:[3] tutti e tre poi sono nel più schietto linguaggio popolare dell'Umbria, nè v'ha dubbio che servissero ai varj uffizj delle compagnie.[4]

Ciascun libro, infatti, racchiude laudi liriche da cantare tutti insieme univocamente, e laudi drammatiche da recitarsi alternamente da personaggi: e come le prime ragguaglierebbero agli inni della chiesa, così le seconde si esemplano sulle lezioni evangeliche. Le quali avendo il più delle volte indole drammatica, non molto ci voleva a farla più appariscente, distribuendo il dialogo fra varj confratelli, che fingessero le persone del testo.

---

[1] Vedi in Monaci, *loc. cit.*, pag. 253.

[2] Id., *ibid.*, pag. 255.

[3] Questa confraternita, fu istituita, secondo lo storico perugino Siepi, poco dopo il 1258; ma dovrà certo intendersi nell'anno della *Devozione:* vedi Monaci, pag. 255. Notisi che in una lauda troviamo scritto: *Quista compagnia novella:* e se è, come pare, quella di san Simone e Fiorenzo, abbiamo un argomento assai efficace dell'antichità, del resto per altri versi ben provata, di questi componimenti sacri.

[4] Che fossero libri dei Disciplinati non v'è dubbio, da parecchie prove che essi stessi ci offrono. Ecco due brani di laudi *pro defunctis: 'Vaccio lasse tribulate Ei tuoie fratelglie disciplinate.... Quista compagnia novella T'amava sì tieneramente.... Poco se' fra noie stato O fratello desciplinato.... Fratello, grande amore portasti A quista frusta e a quista vesta.... Perdona, Cristo, al peccatore Servo tuo desciplinato,* etc. Del resto, vedi tutto lo scritto del Monaci.

Questo, quasi diremmo, snodamento del dramma che giaceva involuto nei brani del Vangelo prescelti a lezioni nelle varie solennità della chiesa, qualche volta vien fatto non senza accorgimento; ma altre volte ancora è compiuto senz'arte nessuna, e senza saper trar fuori dal testo tutto quello, di ch'ei sarebbe capace per l'effetto drammatico.

Così, ad esempio, la lauda destinata al sabato *post dominic. II Quadrages.*, quando la Chiesa legge il capitolo XV di san Luca, contenente la parabola del Figliuol prodigo, avrebbe potuto porgere felice occasione ad una riduzione in dramma, se vi si fosse posta attorno una mente tanto o quanto artistica. Invece l'inesperto autore non ha saputo altro fare, se non ridurre in verso la parabola, ponendola in bocca a Cristo che parla a' discepoli, i quali ascoltano senza mai interloquire: e così dove era il germe di un dramma, ei non ha saputo cavar fuori se non un monologo. Nè solo in questo caso, ma, generalmente parlando, la poesia volgare non altro mai è, se non rozza parafrasi della sequenza latina, come può vedersi dal confronto di questo brano di san Giovanni (VII, 1-13) che nella liturgia cade alla *feria III post Dominicam Passionis: Ambulabat Jesu in Galilaeam, non enim volebat in Judaeam ambulare: quia quaerebant eum Judaei interficere. Erat autem in proximo dies festus Judaeorum, Scenopegia. Dixerunt autem ad eum fratres ejus: Transi hinc, et vade in Judaeam, ut et Discipuli tui videant opera tua, quae facis. Nemo quippe in occulto quid facit, et quaerit ipse in palam esse; si haec facis, manifesta teipsum mundo. Neque enim fratres ejus credebant in eum. Dicit ergo eis Jesus: Tempus meum nondum advenit; tempus autem vestrum semper est paratum. Non potest mundus odisse vos; me autem odit: quia ego testimonium perhibeo de illo quod opera ejus mala sunt. Vos ascendite ad diem festum hunc, ego autem non ascendo ad diem festum istum; quia meum tempus nundum impletum est. Haec cum dixisset, ipse mansit in Galilaea. Ut autem ascenderunt fratres ejus, tunc et ipse ascendit ad diem festum non manifeste, sed quasi in occulto. Judaei ergo quaerebant eum in die festo, et dicebant: Ubi est ille? Et murmur multum erat in turba de eo. Quidam enim dicebant: Quia bonus est. Alli autem dicebant: Non, sed seducit turbas. Nemo tamen palam loquebatur de illo propter metum Judaeorum.* Ecco intanto la povera scena che ha saputo, nella rozza sua rima, comporne il *fratello Disciplinato:*

DISCIPULI *ad Xpum:*

Maestro nostro, de qui andate
Acciò ch'en Giudea siamo,
Chè l'uopre ecelse che voie faite
Noie descepoie vediamo;
Chi [1] esser(e) vuol(e) palese molte,
Le suoie [2] huopere non fa oculte.
Ma puoie che l'uopere tale facte
Che nel mondo manifesta,
Che non sieno così ratte
Le cose de la tua maesta;
Chè se niun dubio noie ci avemo,
Per ciò vedere via mo 'l toglemo.

XPS:

El tempo mio non è venuto,
Ma 'l vostro sempre è aparechiato,
E niun de voie può esser suto
Da quisto mundo ennodiato;
Ma 'l mondo a me suo odio scruope,
Perch'i' ò decte le suoie huopre.
Voie a quista festa andate,
Ch'io per me non vôie venire,
Chè 'l tempo mio, mieie dolce frate,
Non se deie ancor fornire;
Però in Bettania volglo stare,
E voie andate co' ve pare.

DISCIPULI:

Andiamo a quista festa noie,
Puoie che n'à licentia data,
E puoie no' retorniamo a luie,
Fatta la nostra giornata.

XPS:

E io m'aggio despensato
D'andar(e) li molto celato.

---

1) Codice: *Che.*

2) Il GRAZIANI, *Cronic. perugin.* (in *Arch. Stor.*, XVI, Firenze, Vieusseux, 1850, parte I, pag. 127): *le suoie gente.*

Discipuli vadunt, et Judei querentes Xpum. Quidam Judeus *dicit ad alterum:*

Dua è 'l sudetor de la gente?

Alius Judeus:

Noie no 'l sapemo en niu' llato:
Elgl' è buon uom(o) veragemente.

℟ Judeus:

Non, è tal popol commutato,
Che per le suoie dolce parole
Ei trae a sè como esso vuole.

Non però in ogni caso il poeta è così strettamente aderente al suo testo: chè laddove può liberamente adoperare le forze ch'egli possiede, cioè l'ardore della fantasia e la commozione dell'affetto, la parafrasi si amplifica fin quasi all'invenzione, ed il terrore o la pietà porgono in copia immagini e sentimenti, e forme da colorirli appropriatamente. Quando, ad esempio, trattasi di esprimere la compunzione di Maria per l'umile natale del Signore, e la meraviglia de' pastori e de' magi, che lo trovano vilmente involto e giacente sul fieno, si direbbe che l'anima ingenua del compositore del dramma provi una tenerezza quasi infantile, la quale spiega come presso i volghi sia rimasto così tenace il culto del bambinello Gesù, e ne è a sua volta spiegato. I più graziosi diminutivi, i versi più dolcemente sonanti, gli affetti più soavi volgono ad inusata armonia l'ispida lingua e la rima disadorna, quasi rose che spuntino di mezzo ai roveti, e spirino la selvaggia fragranza nativa. Odansi in prova questi versi che togliamo da una lauda *in Dominica post Epifaniam:*

Maria *ad Filium:*

O car dolce mio filglio,
Da me se' nato mo' sì poverello!
Josepe el vechiarello,
Quil ch'è tuo bailo, qui s'è adormentato.
Figluol, gaudio perfecto,
Ched io sentie a la tua nativitade!
Strengendomet' al pecto,
Non me curava de nulla povertade,

Tanta suavitade
Tu sì me daie de quil gaudio eterno,
O figluol tenerello!
. . . .

Joseph *ad Mariam:*

Madonna, un Agnol vene,
E sì m'à dicto una crudel novella:
Però te sforça, e vene,
E più non demorare en quista cella;
Partiamone da ella,
Chè già è ordenato ucider lo çitello.

Maria:

O car figluo' mio bello,
Que aie commesso che me sie sforçato?

Joseppe *ad Mariam:*

Per Dio, prende conforto,
Nè del tuo filglo non te dubitare;
S'altre vuol che sia morto,
L'Eterno Pate suo lo po' scampare.
Io poco posso fare,
Ma sempre maie te farò compagnia:
Giamone via, Maria,
Ched ei non sia qui dai Giudeie trovato.

Maria *ad Filium:*

Partir(e) sì ne conviene,
O figluol mio, de quista trasandella:[1)]
Figlo, dolce mia spene,
Co' camperà Maria la poverella?
O mate tua orfanella,
Convien ch'io va[da] cusì tostamente!
Non porrò andar(e) nïente,
Figlol(o), per te el mio core è si piagato!

---

1) *Tugurio, capanna.* Bianco da Siena usa *Trasanna* (pag. 92) e *Trasannetta* (pag. 88): *Trasanda* è nelle *Meditazioni* di San Bonaventura, ediz. cit., pag. 408. Il *d* invece dell'*n* raddoppiata trovasi anche in *Colonda* (Graziani, I, 100), *Colondella* (338), ecc.

Hic Maria *cum Filio surgit, et ambulando dicit:*

De nocte, co' sbandita,
Fuor de mio uso me convien d'andare!

Joseph:

Non estar sì smarrita.

Maria:

Oimè dolente, non so que[1] me fare.
Tu non me puoie aitare,
O dolce sposo mio, per la vecchieçça.
Oimè, 'vaggio s'aveçça
El mio figluolo ad esser(e) deschaciato!

Maria *ad Filium:*

Poc'à che me nasceste,
Anco non parle, nè ande per via,
Maie[2] peccato non fêste:
Perchè ucider(e) te voglion(o, o) vita mia?
O dolce spene mia,
Io vo' fugendo per l'altruie contrade;
Non so, figluol, dua vade
Per te campar(e), che non me sie robato?[3]

Tutt'altro suono rendono i versi del poeta, quando l'anima sua è commossa dai patimenti di Gesù sulla croce, o quando innanzi alla sua mente si presentano le immagini terrifiche del novissimo giorno e del supremo giudizio. Valga, ad esempio di tali forme, la lauda seguente destinata alla domenica dell'Avvento, nella quale, parafrasando il capitolo XXI di Luca e soprattutto il XXIV e XXV di Matteo, non senza qualche rimembranza dell'*Apocalisse*, si anticipa la visione, da Tertulliano promessa ai credenti, della venuta del falso e del vero Cristo, e dell'inesorabile giustizia di Dio. E questa trascegliamo fra le altre laudi,

---

[1] *Que fare* (Graziani, I, 189); *que cosa: que se fa* (Id., 249); *que cosa* (Id., 408). E Matarazzo, *Cronach. Perugin.* (in *Arch. Stor.*, XVI, parte II, pag. 18, 49, 113, 127) ecc.

[2] Matarazzo, pag. 23: *non aspettarono maie le gente;* pag. 62: *non seria maie andato.*

[3] Cfr. con l'altra lauda *pro Nativitate Domini*, che comincia: *Piacesse a Dio beato,* pubblicata dal Monaci, *loc. cit.*, II, pag. 35.

e rechiamo per intero, non solo perchè nel trattar l'argomento trasmesso dalla tradizione e dall'insegnamento della chiesa havvi pur certa libertà d'invenzione, ma anche perchè servirà a suo tempo di riscontro con altro dramma popolare più recente sullo stesso soggetto:

In Dominica de Adventu incipiunt DUO REGES
qui veniunt cum Antexp̄o:

Tanto l'avete aspectato
Lo Dio che deveia venire;
Ecco quil[1] Signor biato,
De cui la Scritura aveia dire.
Humana gente, or l'adorate,
Chè vero è filglo de Dio Pate.
Creda onne huom(o) con ferma fede,
Chè con suo error non poderia
Far miracogle, co' se vede,
Nè con nulla magonia:
Cielo e terra, mare e abisso,
Tutte son soiecte ad isso.[2]

Hac ora sol oscuret, et luna fiat sanguis, ex quo miretur POPULUS JERUSALEM, *et dicunt ad invicem:*

Prodigie[3] en ciel(o) vedem sì grande
Che ne mettono paura:
Èllo el sol(e) che non rispiande,
Pui el suo lume nante oscura:
La luna par sangue a vedere,
E molte stelle e i ciel cadere.

ANTEXP̄S:

E' mme creda tutta gente,
Ch'io so' el Re de gloria dengno:

---

1) Cfr. GRAZIANI, pag. 83: *quilli dentro.*

2) Il Codice: *esso.*

3) Simili uscite sono proprie del dialetto perugino: scorrendo soltanto le prime pagine del GRAZIANI, troviamo: *Spolete* (64); *Jegie* (71): *Asese, Trieve* (73); *Terne, Nargne* (74); *patte* (77); *tedesche* (81); *nimice, soldate* (85); *borghe* (95); *chierce* (98); ecc.

So' venuto a voie presente,
Per sotrarvo nel mio regno.

℟ POPULUS:

Per gram [1] segne che vedemo,
Che sieie Re eternal credemo.

ANTEXPM:

Voie, ch'a me segnor credete,
Co' vostro Dio sì m'adorate,
E sengne en man(o) sì porterete,
Che degle electe miei siate,
E quigle che non adoran mene,
Va' daite lo' [2] morte e gram pene.
De ciel voie che descenda fuoco,
Per dare a voie [3] magiur fermeçça;
E gl'arbor secche d'esto luoco
Producan fiore enn alegreçça,
E voie, morte, su levate!

MORTUI:

Testimonian ch'io so' [4] Dio Pate.

ANGELUS *Populo, et fiat tonus:*

Giuro a voie, per lo Dio vero,
Che 'n secula seclorum à vita,
Che quisto mondo verrà meno,
E tosto farà sua finita,
E d'onne vostra operatione
Se 'n fara examinatione.

---

1) GRAZIANI, pag. 125: *gram compagnya* (e anche 126, 150); 139: *gram rumore;* 145: *gram nobiltà;* 116: *gram festa;* 178: *gram quantità;* 200: *gram cavalieri;* 208: *gram fresco;* 264: *gram maestri, gram benignità;* 266: *gram male;* 269: *gram corrotto;* 664: *gram populo;* 665: *gram battaglia,* ecc. Forme consimili: 101: *Dom Federigo;* 111, 112, 179: *gomfalone;* 196: *Sam Mariano,* ecc.

2) GRAZIANI, pag. 117: *come lo' piacque;* 464: *vogliamo che lo' sia ottenuto quello che lo' fu promesso,* ecc.

3) Codice: *veie.*

4) Forse *che se'.* O fors'anche il verso è in bocca all'Anticristo, e *testimonian* vale *testimoniando:* e l'indicazione MORTUI, significa solo che i morti sorgono, senza tuttavia parlare.

ENOC *et* ELIA *predicant Populo:*

Retornate a penetença
De l'ofese che fecete
A Dio, per la cuie gran(de) potença
Grande sengne en ciel vedete:
Non aspectate el dì giuditio,
Chè guai chi 'llui averà vitio.
Co' sete sute amonite
Dai sancte predecatore,
Solo un(o) Dio adorerite,
Quil celeste Redentore,
Che per lo nostro peccato
En croce fo morto e chiavato.
Se niun de voie à commosso
Con suo falso operamento,
Sia da voie tosto remosso
Onne vostro proponemento:
Enn uno eterno Edio enfinito
Ad adorar ciascun sia unito.

ANTEXP̄S *ad ministris:*

Ai magon c'òn[1] predecato
Comando che i daiate morte;
Credon che per lor dictato
Vostre mente a lor sia scorte:
Magiur de me, loro Dio fanno:[2]
Vediam se se n'aiteranno.

Postquam eos occidunt, XP̄S *dicit Angelo:*

Va', percuote, o Gabriello,
Nantecristo[3] con tua spada,
E va dargle gran flagello;
Comanda a Satana che vada.
Messo à la gente en risia
Con sua falsa diceria.

---

1) GRAZIANI, pag. 355: *honno de salario fiorini* 200; pag. 497: *ce honno disfatti del mondo.*
2) Codice: *fonno*
3) Cfr. MATARAZZO, pag. 119: *nantecamera.*

ANGELUS *occidens Antexp̄m cum spada ignis dicat:*

Perchè la gente aie commossa
Facendote Reo superno,
Tua gloria te sia remossa,
Puoie che piace al Pate Eterno:
Satana con tuoie scorte,
Menate luie a tormentar(e) forte.

Satan [*cum*] *aliis Demonis*, (*et*) *conducit* [*cum*] *ad Infernum:*

Morto è quil ch'à voie sequito
A tutto lo vostro talento;
De voie ciascun si sia 'manito
De dargle pena e tormento,
E quil falso Nantexp̄o
Chi più può, più el faccia tristo.

POPULUS *videns se deceptum:*

Vedem ch' a 'nganno n' à sotracto
Con false segne e' sua doctrina,
Coluie che nostro Re s' è facto
De terra e cielo e la marina.
E noie commesso avem gran fallo
Per vero Dio luie[1] adorarlo.
A quî profete non credemmo
Che la veretà si ne dicèno:
En ciel si gièro, co' noie vedemmo,
N[u]ie triste sì ne dannerimo,
Se no' ne facemo penetença
De la grantissima fallença.[2]

Dicunt ANGELI:

Xp̄o viene a dar sentença,
E vole el mondo giudicare;
Però bandimo per ubidença
Ch' eie[3] morte degano suscitare,

---

1) MATARAZZO, pag. 169: *lue.*

2) Codice: *fallança.*

3) Più tardi l'*eie* diventò *ei:* cfr. GRAZIANI, pag. 269: *ei palazze.* MATARAZZO, pag. 75: *ventacinque sopra ei cento;* pag. 119: *strense ei dente;* pag. 172: *tutti ei soldate;* pag. 178: *ei doi capitanie:* pag. 179: *fra ei poggi.*

E ciaschedun sarà presente
A la sua banca amantenente.

Duo Angeli:

Monementa e sepolture
Tosto s'apran d'onne parte,
Torne gl'ossa a lor gionture,
Quanto sien(o) da lunche esparte.
E sacciate per lo certo,
Ciascun receverà el suo merto.
Quale è il cuor(e) così astinato
Che non si strugga di paura
Veder Xp̄o sì adirato,
Fuor de sua dolce natura!
La misericordia è revocata,
E la giustizia è parechiata.

Angeli:

Non ci è luoco da fugire
Da la sua teribel faccia;
Davanti a luie ve convien venire,
O voliate, [o] che ve spiaccia:
Melglio seria non fossevo[1] nate,
O peccator(e), già condannate!

Xp̄s

Tanto tempo aggio soferto
El malfar(e) dei pecatore,
Che conviene ormaie per certo
Ch' io lo' dia pena e dolore.
Andar volglio a giudecare
Onn' uom, secondo el su' operare.
Ecco le piaghe, anco ricente,
Qual per voie sostenne en croce;
Ecco la lancia su pongente,
E quiste agute sì ferroce;
Ancor sostenne maiur fragello,
Che me passò fin al cervello.

---

[1] Cfr. Graziani, pag. 264: *non bisognava ve affatigassovo.* Matarazzo, pag. 69: *existimassivo;* pag. 70: *credessevo*, ecc.

Per voi è che da Giuda foie traduto
E abandonato d' onne gente,
Tutta nocte fuie battuto
A 'sta colonda[1] amaramente.
O peccator(e), non faite escusa,
Che tutto el mondo oggie v'acusa!
Ecco la croce ensanguenata
Là dua per voie volse morire;
Aveia la bocca desecata,
Aceto e fiel(e) me fier venire.
Tutto el feie per vuoie salvare;
Oggie ve volglo çamuiare.[2]
Da parte ritta estieno ei giuste,
E i peccator(e) da la man manca;
A giudecar(e) con meco ò poste
Ei Sante Apostogle[3] a la banca,
Per ch' el mondo despreçâro
E 'm povertà me sequitâro.[4]

X̄p̄s *ad Giusti:*

Benedecte dal mio Pate,
Venite al rengno a possidere:
Fratelgle[5] dilecte, su levate
La mia redetà a godere:
El cielo uperto[6] v' ò serbato,
Da puoie che 'l mondo fo ordenato.
L' uopere de la pietade
Feceste molto alegramente,

---

1) Graziani, pag. 100: *colonda;* pag. 338: *colondella.*

2) Forse *canbiare;* contraccambiare, rendere il merito vostro.

3) Cfr. Graziani, pag. 77: *erbaioglie;* pag. 138: *gli reaglie de casa del re Uberto;* pag. 240: *Petraioglie;* pag. 340: *cònsoglie;* pag. 431: *picconi e paglie;* pag. 467: *muglie;* pag. 491: *figlioglie,* ecc.

4) Matarazzo, pag. 27: *siquitare;* pag. 140: *sequiri.*

5) Cfr. Graziani, pag. 84: *battefoglie;* pag. 98: *Entermineglie;* pag. 105: *cavaglie;* pag. 158: *Salamoneeglie;* pag. 303: *casteglie;* pag. 317: *cavaglie;* pag. 515: *canestreglie.* Matarazzo, pag. 81: *beglie cavalli;* pag. 106: *macelglie,* ecc.

6) Matarazzo, pag. 44: *uprire;* pag. 61: *uperte.*

A queie c'avean necessitade
Soveniste devotamente,
E lla mia dura passione
Piangendola non ve scordone.

Justi *intrant in celo:*

Laude e gloria te rendemo,
Segnor, de tanta cortesia,
Che la beneçone avemo,
Figluol(o) de la Vergen(e) Maria;
Venimo en ciel(o) con dolcie cante
A regnar(e) con gl'altre sante.

Xp̄s *a Dannati:*

E voie, andate maledecte,
A quil fuoco sempiterno;
Dagle demonia siate costrette,
Vôie che staiate giù ['n] lo 'nferno:
E lì, en secula seculorum,
Agiate per compagnia loro.
Vedesteme aver fame e sete,
Mangiare e bere a me non deste;
Per la 'mpieçça che voie avete
Che sovenir(e) no' me voleste;
E contra voie sentença dico
E dôve em[1] mano del nemico.
Ospedo era e peligrino,
Non me degnaste dare albergo;
Nudo andava per camino,
Voglesteme la faccia en tergo;
Com non maio veduto
Ijo da voie era eschunusciuto.
Enfermo foie, ed en pregione,
E non foie unqua visitato;
Molto è giusta la cagione
Per la qual so' sì adirato.
Non pagaie per voie moneta,
Ma 'l preçço vostro fo mia vita.

---

1) Cfr. Graziani, pagg. 437, 443, 518: *im Peroscia.*

DANNATI *ad Xps:*

Mesere,[1] quando te vedemmo
Sostener tante defecte?
La povertà tua non sapemmo:
Perchè, Signor(e), n'aie maledecte?

XPS *a Dannati:*

Quando el povero demandava,
E io en sua persona stava.
Sempre m'avete crucifiso
E renovato el mio tormento,
Quando avete em me commesso
Mortal peccato e fallemento;
E io pur dolce loçengando,
Aspectava io non darve bando.
Per la Scritura udeste dire,
E tuttora v'era predecato,
Ch'a giudecar(e) deveia venire
Xp̄o conn un viso adirato.
Dei peccator(e) vôie far vendette;
Andate, gente maledette.[2]

DANNATI *a Mater Domini:*

A te, Vergen, n'apellamo,
Madre piena de pietade;
Con gram pianto te pregamo:
Cum èl tanta crudeltade?
Se non securre[3] ai condannate,
Serim, Maria, pur desperate.

MATER *ad Filium*

Per quil lacte ch'io te diei,
Or me resguarda, Filglo, un poco:
Entende l'umel priece miei,
Perdona quillo per cuie io avvoco;
Nulla gratia a me negaste
Da puoie che (tu) de me encarnaste.[4]

---

1) ID., pag. 84: *Meser Filippo.... Meser lo re Carlo,* ecc.
2) Codice: *maledetta.*
3) GRAZIANI, pag. 94: *soccurso.*
4) Codice: *encarnasti.*

Io non serìa tua madre fatta
  Se non per gle peccatore;
  Non sia la volgla tua sì ratta,
  Non te muove[re] a furore;
  Perdona, Filglo, se te piace,
  E fa co' lloro ancor più pace.
Nove mese te portaie
  E' llo mio ventre vergenello,
  A quiste poppe t'alataie
  Mentre foste piccolello;
  Io sì te priego, se esser puote.
  Che la sentençia tu revoche.

Xp̄s *ad Mater:*

Madre mia, non me pregare,
  Chè non puoi esser(e) exaudita.
  L'ofese molte e 'l despreçare
  C'on de me fatto e' lla lor vita
  Cridan(o) ch' io vendetta faccia:
  Però tacere ormaie te piaccia.

Mater Domini *ad Dannatos:*

Nonn' è tempo d'apellare;
  La misericurdia è mo' sospesa:
  Non posso più per voie avocare,
  Che non serìa da Xp̄o entesa:
  Lungamente l'ò pregato,
  E 'nsin a mo' l'ò endutiato.

Dannati *ad seipsum:*

O dì amaro e duro e forte,
  Puoie che ne manca onne sperança!
  Revenoie piatosamente,
  Almeno tu n'agge pietança.
  Cadete, monte, sopra noie,
  C'almen coperte siam so' voie.

Dannati *ad Xp̄s:*

O Segnor tanto turbato,
  Sol una gratia tu n'amette:
  Puoie che ne daie comiato,
  C'almen da te siam benedecte.

XPS:

La maleçon che meretaste
Quilla ve do, chè me spreçaste.

DANNATI *ad Xps:*

Puoie che da tene sì ne caccie
Mandane ad alcun buon luoco. [1]

XPS:

Tempo è da facte e non da menaccie:
L'arbergo [2] vostro serà el fuoco;
E quisto sia vostro reposo,
Ch'amaste el mondo doloroso.

DANNATI *ad Xps:*

Oimè, quanto deie durare!
Oimè, oimè, or cie pon fine!
Onne male volem portare
Se lemenato ène a certo dine.

XPS:

Volglo che sia fuoco eternale,
Per più vostra pena e male.

DANNATI *a Xps:*

Vorram morire, e non podemo;
Morte, tu ne puoie dar vita!
Que compagnia ci avemo
A la sententia tua enfinita?

XPS:

La compagnia che dà delecto
Fa' soportar(e) pena e defecto.
Eglie demonia en compagnia,
Quî che caddaro del mio rengno,
Per conpagnia tutta via
En sempiterno a voie asengno,
E lor faccio esequitore
A tormentar(e) voie peccatore.

---

1) GRAZIANI, pag. 81: *ad uno luoco.*
2) GRAZIANI, pag. 133: *arbergò nel vescovato.*

Unus de Dannati *a Mater Dn̄i:*

O Rigina, sie cortese,
Priega, e scampa el tuo pregione.
Un demonio sì me prese,
Fra quille strette me lasòne:
Se tu non m'aide a quisto passo,
Per lo manto maie non te lasso.

Maria *ad Filium:*

O Figluolo, or sie pregato
Che me degge esaudire:
Per quisto uom(o) ch'era dannato,
C'aie mieie pieie vien a ubedire:
Che non vada fra quilla gente
Deie demonia e deie serpente.

Xp̄s *ad Mater:*

Madre mia, non me pregare,
Che non puoie esser(e) exaudita,
Chè tanto male ò veduto fare
Da la gente mal nudrita.
Di' che se degga departire,
Ed a lo 'nferno tosto gire.

Maria *a Dannati:*

Non besogna luie pregare,
A quisto ponto certamente;
Io no' lo posso più endutiare,
Chè perdona a niuno niente.
Puo' che non val mo' pregar tanto,
Or me lassa per lo manto.

Demones *ad alius:*

Vien denante a Satanasse,
Ch'el te comando per vero,
E lo mondo tu sì lasse,
E coprirte voie de nero,
Per darte l'arra de lo 'nferno:
Lagiù staraie en sempiterno.

Xp̄s *a Dannati:*

Tu, solomito puçolente,
M'aie crocifixo nocte e giorno;

Va' a lo 'nferno tostamente
En quille pene a far sogiorno:
Mettel tosto en gram caldura,
Chè peccò contro natura.

DANNATI

O Signore, non sie acerbo
Enverso me, che so' presente!

℟ Xps:

Vergogniar tu dêi, superbo,
Ch'aie guerregiato a tutta gente;
Però te parte tostamente
E [va] lo 'nferno de presente.

Xps *ad eos:*

Sie pianto end onne lato,
Fiero constridor de dente,
Caldo e freddo stenperato,
Verme e tenebre e serpente:
Un' altra pena a voie diviso:
Veder quil Satana per viso.
Quiste pene e più enfinite
E lì tormente proveranno:[1]
Un' altra pena ci averite,
La qual serà pena e danno:
Non vederite maio mia faccia;
Lucifero, strengnegle ed abbraccia.

DIABOLUS MAJOR:

Belçabub, con tuoie eschiere
Estate en pieio de preçente:
Da mia parte tosto fiere
Fra quilla gente amantenente;
Perchè l' òn biene[2] meretate,
Da voie[3] deggon esser tormentate.

---

1) Codice: *proveronno.*
2) GRAZIANI, pag: 102: *agli biene de gli sbandite.*
3) Codice: *noie.*

Demones versus Dannati
portans ad Infernum dicunt.[1] LUCIFER:

Tanto tempo v' ò aspect[at]e
Per poderve tormentare:
Ministri mieie, or glie[2] pigliate,
E qui si faccia el macellare;
Or glie pigliate amantenente,
E date lo' pena e [gran] tormente.
Con desiderio ciascum pilgle
L'aneme triste qui venute,
E tutte quante mieie familgle
Ai peccator(e) daite tribute;
Secondo c' ànno meretato,
A ciascheduno a luie sia dato.[3]

Non solo fra queste da noi citate, ma nel centinajo circa di Laudi drammatiche, sien esse *Rappresentazioni* o *Contrasti*, non che poi fra tutti i canti lirici delle tre raccolte trovate dal Monaci, corre dall' uno all' altro componimento una certa diversità di maniera, che spicca evidente di mezzo alla uniformità del genere e dell' intonazione, e che non si spiega soltanto colla varia natura degli argomenti. È facile supporre che non uno soltanto sia stato l'autore di così gran numero di canti, senza contare quelli che sono andati perduti, e che per avventura potranno ancora scoprirsi:[4] ma che più poeti fossero quelli che forni-

---

[1] Potrebbe essere che questa rubrica, salvo il *Lucifer,* dovesse andar innanzi agli ultimi due versi, e in tal caso starebbe il *noie.*

[2] GRAZIANI, pag. 77: *glie Iodini;* pag. 84: *glie Pisani;* pag. 140: *glie Ghebelline,* ecc.

[3] Cfr. con con un'altra lauda *de judicio*, tratta dal cod. parig. 8521, e stampata dal MAZZATINTI, *Manoscritti italiani delle Bibliot. di Fr.*, Roma, 1888, III, 350.

[4] In questi ultimi tempi furono pubblicate non poche raccolte di Laudi di Disciplinati di varj luoghi. Notiamo fra le altre: FERRARO, *Poesie popol. relig. del sec. XIV,* e *Raccolta di sacre poesie popol.* ecc., Bologna, Romagnoli, 1877; MAZZATINTI, *I Disciplinati di Gubbio e i loro uffizj drammatici* (nel *Giorn. di Filol. Romanza,* III, 85); ID., *Poesie religiose del sec. XIV, secondo un codice eugubino*, Bologna, Romagnoli, 1881; ID., *Laudi dei Disciplinati di Gubbio* (nel *Propugnatore,* N. Ser. II, 145, a. 1889); PA-

rono i loro componimenti ai fratelli Disciplinati. Quando si pensi, come, oltre questi di recente dissotterrati, già si possedessero molti altri monumenti di poesia spirituale umbra, si dovrà concludere che il movimento religioso del 1260 fu copiosamente e durevolmente ferace di scritture poetiche, e che quella provincia dovette avere sullo scorcio del dugento[1] una famiglia assai ragguardevole di trovatori e giullari sacri. Probabilmente fra Confraternita e Confraternita nacque ben presto una specie di gara di aver maggior copia di canti lirici e di drammatiche rappresentazioni, e ciascuna s'affrettò a raccogliere e mettere in scritto le laudi usualmente cantate o recitate. Le divergenze non soltanto di lezione, ma di numero che manifestano fra loro i tre codici, dei quali il Vallicelliano è il più ricco e il più corretto,

---

DOVAN, *Gli uffizj drammatici dei Disciplinati di Gubbio* (in *Arch. per le Marche e l'Umbria,* anno I, 1884); RONDONI, *Laude drammatiche dei Disciplinati di Siena* (in *Giorn. St. Lett. Ital.*, II, 273-302); PERCOPO, *Laudi della città di Aquila* (in *Giorn. St. Lett. Ital.*, VII, 135 e vol. segg.); CRESCINI e BELLETTI, *Laudi genovesi del sec. XIV,* Genova, Sordo-Muti, 1883; CECCONI, *Laudi di una Compagnia Fiorentina del sec. XIV fin qui inedite,* Firenze, 1870; CIPOLLA, *Lauda spirituale in volgare veronese del sec. XIV,* Verona, 1881; RENIER, *Di un antico codice di flagellanti nella Bibl. di Cortona* (*Giorn. St. Lett. Ital.*, XI, 109); BARTOLI, *Ms. della Nazion. di Firenze,* Firenze, Carnesecchi, 1880, I, 155, 189 ecc.; ACCAME, *Frammenti di laudi sacre in dial. ligure antico* (in *Atti Soc. Lig. St. Patria,* ser. 2ª, vol. XIX). Si annunzia dal TORRACA (Prefaz. al *Teatro ital. dei sec. XIII, XIV e XV,* pag. VI) la prossima pubblicazione di un codice orvietano di Laudi, per la massima parte drammatiche.

[1] L'ab. VOGEL, che fu maestro ed amico del Leopardi, trasse dal rovescio di una pergamena di Matelica del 1256, questo brano di lauda drammatica:

CRISTO: Kia per lu primu peccatu
Meu padre fo ordenatu
K'io fosse mortu et giudicatu
Per lu primu peccatore.
MARIA: Questu peccatu ben me costa
Nocte di a legere questa emposta
K'io vedesse la tua costa ferire
De lanza et de bastone.

(*Op. ined, di G. Leopardi, edite da G. Cugnoni,* Halle, Niemeyer, I, LXXXVII). La pergamena sarà certamente del 1256, ma i versi scrittivi dietro saranno senza dubbio posteriori, nè può dirsi di quanto.

sicchè ad esso debba facilmente e per ogni verso concedersi il primato, ci accertano che le tre raccolte sono state messe insieme da diverse mani e in diversi tempi, indipendentemente l'una dall'altra.[1]

Sarebbe però cosa assai difficile, e alla quale non potrebbe forse condurci che un caso fortuito, il giungere a ritrovare i nomi degli autori delle laudi. L'opera loro non era letteraria, ma devota: agognavano essi al paradiso, non al parnaso, e contenti di aver fatto cosa utile alla propria confraternita, rimando in servigio comune i sensi di pietà, ond'erano tutti animati, neanche passava loro pel capo di lasciare nella lauda una qualunque impronta di lavoro individuale. E nel togliere ogni segno di *proprietà letteraria* così andavano d'accordo i poeti ed i cantori, che questi a lor volta allungavano, accorciavano, mutavano, sconvolgevano per ogni modo e foggia i componimenti, come appare chiaro dai codici;[2] tanto che, se anche avesse assistito allo strazio delle proprie poesie, niun rimatore spirituale si sarebbe, nell'umiltà sua, creduto in dovere e in diritto di procedere contro lo sciupatore dei proprj versi al modo di Dante coll'asinajo e col fabbro.

È presumibile tuttavia, che ad una parte almeno di questi componimenti possa appropriarsi una sicura paternità; e già forse alla mente del nostro lettore è corso il nome di Jacopone da Todi. La *Lauda*, da noi citata per ultimo, *dell'Anticristo* o *del Giudizio finale*, ha qualche cosa della maniera propria di codesto errabondo poeta, la cui fantasia già per altri saggi conosciamo tetramente occupata e profondamente commossa dalla paura dell'ultimo giorno. Certo Jacopone non fu l'unico poeta che allora avesse l'Umbria; ma non deve esser senza perchè, se a tutti gli altri il solo suo nome è sopravvissuto, e se al Canzoniere di lui sono frammischiate, quasi ei rappresenti tutta la poesia spirituale della sua regione e del suo tempo, molte rime certamente non sue, e perfino di età posteriore, e d'altra forma di stile e d'idioma.[3] Ma poichè anch'egli non aveva nessuna

---

1) Vedi MONACI, *loc. cit.*, pag. 243.

2) MONACI, *loc. cit.*, pag. 243-244.

3) Vedi BOEHMER, in *Romanische Studien*, I, 147, Halle, 1871: e il mio studio su Jacopone negli *Studj sulla lett. ital. de' primi sec.*, Ancona, Morelli, 1884.

vanità di scrittore, e raccomandava la sua fama al *somier che va ragghiando*, e anzi che la Musa, o almeno il Dio che col carbone ardente toccava il labbro dei veggenti di Giuda, invocava colui *che l'asin di Balaam fece parlare,* è pur possibile che siensi smarrite dal suo canzoniere alcune composizioni, delle quali egli sia il vero autore, mentre altre non sue vi sono state introdotte. E se anche questa nostra sia una mera congettura, gioverà riconoscere nel maggior numero di canti prettamente lirici del Tudertino alcune tracce di drammatica ispirazione, come nella *Lauda dell'usurajo* che dal mondo di là si duole del mal acquistato tesoro,[1] in quella a *dialogo tra un vivo e un morto,*[2] nell'altra mista di narrazione e di dialogo *fra le Virtù celesti dopo il peccato originale*,[3] nella *Disputa fra l'uomo e il nemico,*[4] e nella *Tenzone fra l'onore e la vergogna.*[5] E vero e proprio dramma è quella che qui riferiremo, anche a saggio della copiosa serie di laudi drammatiche che riproducono un avvenimento di capitale importanza nella storia religiosa, e che forse anco fu « unico soggetto dei primi drammi »[6] composti dai Disciplinati: cioè la *Lauda sulla Passione di Cristo*, nella quale parlano la Madre e il Figlio, le turbe, e

---

1) Vedi nella edizione del Salviano (Roma, 1558), che è la più genuina, la Lauda XIX, pag. 19, che comincia: *Figli, nepoti e frati.*

2) Nella stessa edizione, Lauda XXI, pag. 28: *Quando te alegri, omo de altura.*

3) *Id.*, Lauda XLIII, pag. 50: *L'omo fu creato virtuoso.*

4) *Id.*, Lauda XLVII, pag. 67: *Or udite la battaglia.*

5) *Id.*, Lauda XCIIII, pag. 130: *Udite una entenzone.* Vedi inoltre nell'ediz. del Tresatti (Venezia, 1618), che è tanto più copiosa, ma pur tanto meno sicura, sia per la lezione, sia per l'autenticità dei componimenti, il *Lamento di due decrepiti,* pag. 14; le *Due apparizioni di Cristo risuscitato,* pag. 319; il *Dialogo fra san Francesco e la Povertà,* pag. 347; il *Lamento del morto pentito,* pag. 416; i *Consigli di un morto a un peccatore,* pag. 436; il *Pianto di un penitente,* pag. 467; il *Contrasto fra l'anima e il corpo,* pag. 478, e la *Preghiera dell'Amor Divino,* pagina 860, le quali tutte, più o meno, han carattere drammatico e forma dialogica, e qualcuna è una vera e propria rappresentazione, ma forse non tutte, ad esempio l'ultima, sono in modo sicuro di Jacopone.

6) Monaci, pag. 253.

un personaggio che altri designa col nome di Nunzio, e che potrebbe anche essere Giovanni:[1]

— Donna del Paradiso,
Lo tuo filgliolo è priso,
Jesu Cristo beato.
Accurre, donna, e vide
Che la gente l'allide:
Credo che llo s'occide,[2]
Tanto l'ôn flagellato. —
— Como esser purria
Che non fe' mai follia,
Cristo, la spene mia,
Om l'avesse pilgliato? —
— Madonna, ell'è traduto;
Juda sì l'à venduto;

---

[1] I testi dati dal TRESATTI nell'ediz. del 1617 e dal SORIO (*Opusc. relig. e lett. di Modena,* vol. X) sono rammodernati, facendone sparire i dialettismi e gli idiotismi di Jacopone, e alterando così il carattere della sua maniera poetica. Migliore certamente è la lezione della stampa del Modio (Roma, Salviano, 1558), e la seguimmo nella nostra prima edizione. Ora ci atteniamo alla forma alla quale il signor TENNERONI (*Lo Stabat Mater* e *Donna del Paradiso*, Todi, Franchi, 1887), col raffronto di varj codici e per la pratica ch'egli ha del dialetto todino, ha ridotto questa poesia.

Il dott. PÈRCOPO (*Due studi su le laudi di J. da T.*, Bologna, Fava e Garagnani, 1886, pag, 228) ha dato le varianti di questa poesia da un codice napoletano, che ha in più altre 15 strofe (*ibid.*, pag. 231, e MIOLA, *La scrittura in volgare.... nei codd. della Nazionale di Napoli,* Bologna, Fava e Garagnani, 1878, I, pag. 150), al modo che altri codici (riccard. 2762, asburnam. 1072) ne hanno in tutto 53. Il sig. CHILESOTTI, (*Matricola della congregaz. di M. V. ecc. in Bassano*, Bassano, Pozzato, 1887, pag. 33) ha stampato un testo antico che potrebbe dirsi un'imitazione o parafrasi del canto di Jacopone, e che trovasi anche in alcuni codici napoletani: (v. MIOLA, *op. cit.*, pag. 15, 90, 157); e il sig. ORSI (*Il teatro in dial. piemont.*, Milano, Civelli, 1890, pag. 13) ha tratto da un cod. di *Laudi dei disciplinati di Carmagnola,* della Bibl. Univ. di Torino, un'altra riduzione di questo componimento con copiosi infarcimenti; ma non essendosi avveduto che si tratta della lauda di Jacopone, ei la esalta come documento di poesia carmagnolese. Per altre imitazioni e aggiunte, vedi il citato opusc. del TENNERONI, pag. 81 e segg.

[2] GRAZIANI, pag. 105: *occiso.*

Trenta denar n'auto
Facto n'à gran mercato. —
— Succurri, Magdalena;
Jonta m'è adosso piena;
Cristo filglio se mena
Como m'è annunzïato. —
— Succurri, donna, ajuta,
Ch'al tuo figlio se sputa
E la gente lo muta:
Ònlo dato a Pilato. —
— O Pilato, non fare
'L filglio mio tormentare,
Ch'io te posso mostrare
Como a torto è accusato. —
— Crucifii', crucifige!
Omo che se fa rege,
Secondo nostra lege,
Contradice al Senato. —
— Prego che m'entennate;
Nel mio dolor pensate;
Forsa mo' ve mutate
De quel ch'ête parlato. —
— Tragon fuor li ladroni,
Che sian sui conpagnoni. —
— De spine se coroni,
Chè rege s'è chiamato.[1]
— O filglio, filglio, filglio,
Filglio, amoroso gilglio,
Filglio, chi dà consilglio
Al cor mio angustiato!
Filglio, occhi jocundi,
Filglio, co' non respundi?
Filglio, perchè t'ascundi
Dal petto o'se'lattato? —
— Madonna, ecco la cruce,
Che la gente l'aduce,

[1] Le edizioni del TRESATTI e del SORIO qui aggiungono questa strofa: *Vediam se'l sarà forte Contro esta mala morte; Muoja fuor de le porte, E Barab sia lassato.*

Ove la vera luce
Dej' essere levato. —
— O croce, que farai?
El filglio mio torrai?
E que ce aponerai,
Che non à en sè peccato?
— Curri, piena de dolglia,
Ch 'el tuo filglio se spolglia:
La gente par che volglia
Che ssia crucificato. —
— Si tollète el vestire,
Lasatelme vedire.
Com' el crudel ferire
Tutto l' à 'nsanguenato! —
— Donna, la man ll' è presa,
E nella croce stesa,
Con un bollon ll' è fesa,
Tanto ce l' ôn ficcato.
L' altra mano se prenne,
Ne la cruce se stenne,
E lo dolor s' accenne
Che più è multiplicato.
Donna, li piè se prenno,
E chiavellanse al lenno;
Omne juntura aprenno
Tutto l' ôn desnodato. —
— E io comenso el corrotto;[1]
Filglio, mio deporto,

[1] Questo *corrotto* direbbesi ispirato dalla *Lamentatio Virginis Mariae*, erroneamente attribuita a San Bernardo: *Fili mi, fili mi. Veh mihi, veh mihi! Quis dabit mihi ut ego moriar pro te, fili mi? O misera, quid faciam? Moritur filius meus: cur secum non moritur haec mestissima mater ejus? Mi fili, fili mi, amor unice, fili dulcissime, noli me derelinquere post te, trahe me ad teipsum, ut et ego moriar tecum. Male solus morieris; moriatur tecum ista tua Genitrix. O Mors misera, noli mihi parcere: tu mihi sola pro cunctis places, exaggera vires, trucida matrem, matrem cum filio perime simul. Fili, dulcor unice, singulare gaudium, vita animae meae et omne solatium, fac ut ego ipsa nunc tecum moriar, quae te ad mortem genui: sine matre noli mori. O fili.*

Filglio, chi me t' à morto
Filglio mio dolicato!
Mollio averiono fatto
Che 'l cor m' avessor tratto,
Che nella croce ratto,
Starce dosciliato.[1] —
— Mamma,[2] ov' êi tu venuta?
Mortal me dài feruta,
Chè 'l tuo piangner me stuta,
Chè 'l vegio sì afferrato.[3] —
— Piangno, chè m' agio anvito,[4]
Filglio, pate e marito,
Filglio, chi t' à ferito,
Filglio, chi t' à spogliato?
— Mamma, perchè te lagni?
Volglio che tu remagni,
Che serve li compangni,
Ch' al mondo agio aquistato. —
— Filglio, questo non dire,
Volglio teco morire;
Non me volglio partire

---

recognosce miseram, et exaudi precem meam. Decet enim filium exaudire matrem desolatam. Exaudi me, obsecro; in tuo me suscipe patibulo, ut qui una carne vivunt, et uno amore se diligunt, una morte periant. O Judei impii, o Judei miseri.... suspendite matrem cum pignore.... O vere Dei nate: tu mihi pater, tu mihi mater, tu mihi filius, tu mihi sponsus, etc. Due antiche traduzioni di questo *Pianto della Vergine* furono stampate a Firenze, Pezzati, 1837, insieme cogli *Atti degli Apostoli* del CAVALCA.

1) *Solo, diserto, abbandonato.* Anche altrove Jacopone: *Vo sciliata del mio Salvatore.*

2) Tanto qui come più sotto, il Tresatti e il Sorio han creduto forse di nobilitare il parlar di Cristo sostituendo un *Donna* a questo *Mamma*, che nella sua semplicità non ha pari.

3) Il Tresatti: *E chi sì t' ha ferito? Così crudele è stato!* Il Sorio: *Chi sì crudele è stato? — Afferrato* vale forse *intenso, continuo, ostinato.*

4) Il Tresatti: *Figlio, chi t' ha spartito?* Il Sorio: *Da me chi t' à spartito? Anvito* vale *invito.* Anche altrove Jacopone: *Filglio io sì piangno chè m' agio anvito:* che ne ho invito, causa, ragione, eccitamento.

Fin che mo' m' esce 'l fiato.[1]
C' una agiam sepultura,
Figlio de mamma scura;[2]
Trovârse en affrantura
Mate e filglio affocato.[3] —
— Mamma, col core afflicto,
Entro a le man te metto
De Joanne, mio eletto;
Sia el tuo figlio appellato.
Joanne, esto[4] mia mate,
Tollela en caritate;
Aggine pïetate,
Ch' à lo core forato.[5]
— Filglio, l' alma t' è ossita,
Filglio de la smarrita,
Filglio de la sparita,
Filglio [mio] attossecato.[6]
Filglio bianco e vermilglio,
Filglio sensa similglio,
Filglio, a chi m' apilglio,
Figlio, pur m' ài lassato![7]
O filglio bianco e biondo,
Filglio, volto jocondo,
Filglio, perchè t' à el mondo,
Filglio, cussì sprezato!
Filglio dolce e piacente,
Filglio de la dolente,

---

[1] Il Tresatti e il Sorio: *Vo' costassù salire E morirmiti a lato.*

[2] Matarazzo, pag. 141: *mo' oscura vedua.*

[3] Tresatti e Sorio: *Ch' una avran sepultura Figlio e sua madre scura Ch' una preme sciagura*, ecc.

[4] *Esto=ecco, estome=eccome*, anc' oggi nell' agro tudertino: così il signor Tenneroni.

[5] Tresatti e Sorio: *Che 'l core ha trapassato.*

[6] Id. id.: *La luce m' è sparita E 'l cuor m' è attossicato. Oimè, figlio innocente, O mio sol risplendente Passato all' altra gente, Qual ti veggio oscurato!*

[7] Id. id.: *O figlio, a chi m' appiglio, Che mi hai, cor mio, lassato.* Ma quel *cor mio* quanto è lezioso!

Filglio, à tte la gente [1]
Malamente trattato!
Joanne, filglio novello,
Mort' è lo tuo fratello!
Sentito agio 'l coltello
Che fo profetizato,
Che morto à filglio e mate,
De dura morte afferrate;
Trovârse abraccecate
Mate e filglio a un cruciato. [2]

Il lettore avrà da sè ammirata la vigoria di questo piccolo dramma, nel quale in scorcio e con pennellate che oseremmo chiamar michelangiolesche, è ritratto in tutti i principali episodj il gran quadro della Crocifissione. Indipendentemente da ogni credenza o affetto religioso, non si può non sentire nell'anima l'eco profonda de' gridi appassionati di una madre, presente al supplizio del figlio. La dizione plebea, ma robusta, lo stile infantile, ma possente, fanno di questa lauda il monumento più notevole della poesia spirituale del secolo decimoterzo, [3] e ci obbligano a riconoscere nel sacro giullare da Todi l'immagine, non perfezionata dall'arte, di un vero poeta.

---

1) Tresatti e Sorio: *O quanto ti ha sta gente.*

2) Il Tresatti: *Percosso ha figlio e matre E in un colpo atterrate: Troveransi abbracciate Matre e figlio annegato.* Il Sorio: *Percosso ha figlio e matre E in un colpo atterrati: Trovaronsi abbracciati Madre e figlio a un cruciato.* Certo l'ultimo verso della lezione del Modio pare errato, leggendo: *Mate e figlio abbracciato;* abbiam dunque preferito la lezione del Sorio.

3) Cfr. questo lamento con altro *Lamento della Dompna* in dialetto abruzzese, nel Percopo, *Laudi della città di Aquila* (*Giorn. St. Letter. Ital.*, IX. 306).

XIII

LA LAUDA DRAMMATICA DIVENTA DEVOZIONE E SI DIFFONDE FUORI DELL'UMBRIA

Non è da porre minimamente in dubbio che la Lauda nella sua forma drammatica fosse soltanto cantata, e non anche rappresentata. Se consideriamo, infatti, che assumendo indole drammatica, la Lauda seguiva un impulso naturale, ed obbediva ad un istintivo desiderio degli occhi e degli animi, non potrebbe aver niun fondamento il dimandare dubitando, se insieme coll'abito prendesse anche assetto rappresentativo: dacchè i testi che abbiamo riferito, debbono sopra questo punto distruggere ogni dubitazione. Tuttavia, a maggior rincalzo, diremo come alle premurose indagini del Monaci debbesi qualche più precisa notizia in proposito. In un rituale del secolo XIV, appartenente a' Disciplinati di san Domenico in Perugia, il conte Luigi Manzoni comunicava al Monaci di aver rinvenuto chiaro indizio che le laudi si cantassero, finita la disciplina: nella Domenica, dopo la messa e la predica; nel Giovedì Santo, durante la lavanda: *Postquam videbitur imponi finem cantoribus, Prior faciat signum, ad quem signum, immediate laxetur cantus antiphonarum: dum vero Laudes cantantur, surgat Prior lintheo praecinctus vel locum ejus tenens* [cui] *lintheum comiserit, devotione compunctus in memoria Domini nostri Jesu Christi, lavare pedes confratrum suorum et totos humiliter osculari.* Qui abbiamo già una forma rappresentativa; ma anche più importante è quello che segue: *Die Dominicis* (sic), *ventis fratribus et in oratorio ordinate et in silentio positis, cantatur Missa et fit Praedicatio. Et facta praedicatione, precipitur que* VESTIANTUR *in silentio; et omnia fiunt sicut superius notata sunt in die Veneris usque ad lectionem;* cioè, si fa la disciplina, e si cantano le laudi. Ora, dice giustamente il Monaci, « quelle vesti che i disciplinati dovevano prendere dopo compita una parte delle loro funzioni religiose, che altro potevano essere se non degli indumenti da servire allo sceneggia-

mento delle laudi medesime? »[1] Vestivansi, dunque, i fratelli disciplinati per recitare il sacro dramma con abiti confacenti al soggetto; e fors'anco gli assistenti tutti quanti, come gli Ateniesi per la tragedia, nascondevano la loro persona, non però sotto vesti festive, ma nel ruvido sacco del penitente.

Ma vi ha di più: chè, ricercando nell'Archivio della Confraternita perugina di san Domenico, scopriva il signor Manzoni una serie di curiosi inventarj delle suppellettili possedute da quel sodalizio. Il più antico è del 1339, ed essendo intitolato *Inventario nuovo*, evidentemente accenna ad altro anteriore, come ad esso i posteriori; e in tutti troviamo ricordate vesti e attrezzi necessarj a porre in scena le laudi. Così, oltre *tre livora da Laode*, e *un libro de Laude* COME DIALOGO, che eran come gli spartiti o i campioni della Compagnia, troviamo *uno mantello nero da Devozione* — che è, come vedremo, il nome proprio del nuovo spettacolo sacro; — *doie veste de zendado nero da Angnogle; una camiscia dal Signore del Venardì Santo; doie paja d'ale da Agnoglie; doie capelglie roscio da Cardenale* — forse per gli apostoli; — *uno mantello bianco da Devotione per Sancto Giovangne; tre paja de guante dai Masgio; XI capelline da Apostoglie; una tonecella per Cristo; lo sterpiccio e la cacioppa collo velo e la faccia del Demonio; una stella dai Masgie; una croce e colonna de la Devotione: quattro corone dai Magie; una veste encarnata de cuoje da Cristo, colle calze de cuojo encarnate; tre chiuove torte dai crocefixo; septe veglie nere da le Marie; uno crocefixo grande acto a fare la Devotione; uno storpiccio acto a la Devotione dei Morte; doie ladrone* — di legno o di cera; per muto riscontro a Cristo crocifisso; — *una crocecta colla bandiera, la quale s'aduopera al tempo de la resurrexione de Cristo: quattro bandiere picciole, le quale s'aduoperano al tempo de la presa de Cristo; una colonda alla quale se lega Cristo al tempo de la sua passione, e doie fruste; corone dagli Angnoglie LXVIII; un cerchiello da lampana, e la polomba acta per lo Spirito Sancto: una cervelliera de panno de lino encollata per Cristo al tempo de la passione; doie soprepونte per Centurione et per Longino*, ecc.[2]

[1] *Loc. cit.*, pag. 257.

[2] *Loc. cit.*, pag. 258 e seg,

Accertata così la natura drammatica della lauda, e la rappresentazione fattane dalle compagnie de' Disciplinati, è da vedere come ne venissero fuori, per successiva ampliazione, due altre forme di spettacolo teatrale, che, certo almeno ne' primi tempi, non si allontanarono dal tèma religioso, e furono ambedue proprie del popolo: colla differenza tuttavia, che l'una spetta alle plebi del contado, l'altra a quelle della città. E sebbene sia difficile provarlo con irrefragabili documenti, non pertanto osiamo dire non cader dubbio circa la comune origine del *Maggio* contadinesco e della *Sacra Rappresentazione* dalla *Lauda drammatica*.[1] Forse non potranno mai ritrovarsi tutti i gradi, pe' quali, staccandosi dal ceppo nativo, dovettero necessariamente l'uno e l'altra passare; ma ci sembra però che pochi altri fatti letterarj abbiano tanta evidenza, quanto la diramazione di coteste due forme dalla Lauda rappresentativa.

Non è qui il luogo di parlare del *Maggio*, del quale ampiamente e di proposito ragioneremo in *Appendice* alle presenti ricerche. Avvertiamo soltanto che non può parere strano l'affermare che derivi dalla Lauda, chi ponga mente a tante altre usanze popolari che nel contado si sono mantenute più schiettamente antiche che nelle città; e niuno vorrà negare più stretta ed immediata la parentela del *Maggio*, che non quella della *Sacra Rappresentazione*, colla *Lauda drammatica*. A buon conto, se è vero che la strofa vi si è alquanto modificata, perchè il dramma contadinesco non ha più sei versi, ma soltanto quattro, e non con perfetta alternazione di rime, dacchè fra loro corrispondono il secondo e il terzo, è però da osservare che il ritmo almeno è rimasto sempre identicamente quello della Lauda, cioè l'ottonario. I *Maggi* che abbiamo sott'occhio sono tutti più o meno moderni; e sarà probabilmente impossibile rintracciarne di tempo assai remoto, perchè l'uso ne ha logorato le copie, e niuno fin qui aveva pensato a stamparli, o a ragionarne: ma devesi riconoscere ch'essi costituiscono un'usanza antica e non mai intermessa del contado, circa la quale può supporsi soltanto, che i soggetti si sien mutati dal sacro al romanzesco, e la strofa e l'ordine delle rime si modificassero in età abbastanza discosta dalle primitive origini, e probabilmente solo dopo il Quattrocento. Ma comunque sia, è per noi indubitabile che il dramma campa-

[1] *Loc. cit.*, pag. 258 e seg.

gnolo è vivente reliquia di consuetudini secolari: è, in piena civiltà moderna, un vero e proprio, come il Vico direbbe, *rottame di antichità*.

Non del tutto impossibile è riconoscere i passi fatti dalla Lauda per diventare Sacra Rappresentazione; e ciò perchè non mancano, sebbene neppure abbondino, i documenti che possono darcene fede. Ammessa, dunque, quella forma che noi abbiamo chiamato *Lauda drammatica*, e il cui vocabolo speciale nell'Umbria sembra esser stato assai di buon'ora quello di *Devozione*,[1] due sono i mutamenti arrecati al primitivo tipo: interni, cioè, ed esterni.

Cause generali, che abbiamo esposte più addietro, parlando del Dramma liturgico e delle sue successive esplicazioni, fecero sì che la scarna e nuda immagine del dramma ecclesiastico via via s'impinguasse e si colorisse, avvicinandosi sempre più alla forma teatrale coll'accrescimento degli episodj, lo svolgimento del dialogo, la determinazione de' caratteri, la complicazione sempre maggiore de' meccanismi, e di tutto ciò, insomma, che meglio cooperasse a suscitare l'illusione scenica. Cresciuta intanto col procedere de' tempi la cultura, e sbollito quel primitivo entusiasmo che faceva passar inavvertita ogni sconvenienza, e suppliva ai difetti di cotesto embrione di dramma, fu naturale che nelle città esso sempre più si avviasse alla perfezione della quale era capace, e gli autori sentissero nobile desiderio di alzarlo dalla nativa umiltà; mentre invece nelle campagne riteneva la sua primitiva rozzezza. Per le mutate ragioni de' tempi e degli scrittori niun dubbio, adunque, che la *Sacra Rappresentazione* non possa anch'essa dirsi, quanto all'intimo carattere, un'ultima forma più compiuta della *Lauda drammatica*.

Resta però da conoscere come si operasse un'altra notevole mutazione, quella cioè della strofa e del ritmo; dacchè la Sacra Rappresentazione, sin da' suoi primordj, ci si presenta innanzi

---

[1] Questa denominazione apparisce già nel citato *Inventario della confraternita dei Disciplinati di san Domenico di Perugia* dell'anno 1339, pubblicato dal MONACI, pag. 258. Sarebbe difficile l'asserire che di subito si distinguessero fra loro la *Lauda* e la *Devozione*, restando l'una denominazione della forma lirica, l'altra della drammatica, sebbene ciò paja verosimile. Ma nell'Inventario del 1485 si trovano tuttavia ricordate le *Laude come dialogo*.

in novella veste, vale a dire col verso endecasillabo e in ottava rima. Anche qui si trova, se mal non ci apponiamo, un indizio del sollevarsi che a poco a poco fece questo genere di poesia dalla sua condizione primitiva, e della sua successiva e piena nobilitazione. Del resto, quanto alla natura del metro, già di buon'ora vediamo la lauda scostarsi dallo schema originale della strofa alternata di sei versi, ed usurpare le forme di altri componimenti: quella, ad esempio, della Ballata. I codici umbri ce ne offrono molte prove; e il *Canzoniere* di Jacopone meriterebbe di essere studiato anche sotto questo aspetto, non essendovi quasi combinazione ritmica ch'egli non abbia adoperato ne' sacri suoi cantici. Si può dire che il verso endecasillabo, sebbene non solo, ma mischiato coll'ettasillabo, assai di buon'ora venisse usato ad esprimere il sentimento religioso, così per la forma lirica come per la drammatica; nè l'ottonario fu così appropriato alla lauda che questa non osasse mai allontanarsene.

Intanto veniva su dalla Sicilia un'altra foggia ritmica, tanto propria di quel popolo che è rimasta costante ne' tradizionali strambotti e rispetti dell'Isola[1] e della quale i poeti cortigiani dell'età sveva non hanno nemmeno dato segno di accorgersi.[2] È questa la strofa di otto versi endecasillabi a rime quattro volte alternate; specie di ottava imperfetta, che più tardi doveva diventare popolare anche nell'Italia del mezzo, ed essere appropriata alla narrazione e al dramma, quando fosse ridotta a più perfetta forma, col sostituire alla quarta ripetizione della rima una novella desinenza ne' soli due ultimi versi. Noi non dobbiamo nè possiamo entrar qui nella controversia assai intralciata ed oscura dell'origine dell'ottava e dell'autore che primo ne offra esempj; ci basti il dire che l'ottava imperfetta rimase ai cantori plebei di Sicilia, donde il suo nome di *siciliana*, laddove

---

1) V. in proposito i miei studj sulla *Poesia popol. italiana*, Livorno, Vigo, 1878.

2) Una strofa d'otto versi, della quale lo schema è *a b a b c d d c*, si trova in un componimento di Pier della Vigna, che comincia: *Amore, in cui disio ed ho fidanza*, ma non crederemmo che sia modificazione letteraria del tipo popolare, dal quale troppo si discosta. Anche Giovanni di Buonandrea (*Raccolta Allacci*, pag. 360) ha una strofa di otto versi collo schema *a b b a a c c a;* ma ne diremmo quello stesso che dell'altro del cancelliere imperiale.

in Toscana si conchiuse, e quasi si sigillò colle due rime che si bacian fra loro, e le dànno un proprio organismo. Se ciò fosse fatto da poeti del volgo o da quelli dell'arte, è ignoto: nè forse pensando alle peculiari condizioni della civiltà democratica di Firenze, ove probabilmente si compiè questa modificazione, si potrebbe far vera distinzione tra rimatori culti ed inculti: certo è però questo, che tal foggia ritmica fu e restò essenzialmente popolare, sebbene diventasse pur anche forma nobile della poesia, specialmente narrativa.

Mentre, dunque, duravano ancora a comporsi Laudi drammatiche in que' miseri versicoli ottonarj e con quelle smilze strofette di sei versi, l'endecasillabo e l'ottava procedevano sempre innanzi, guadagnando il campo per la più piena ed efficace esplicazione del pensiero poetico. L'ottava endecasillaba s'impossessò interamente del genere narrativo, e nel corso del secolo decimoquarto ottenne egual trionfo pel genere drammatico: non però probabilmente ad un tratto, ma apparendo sul primo soltanto come sestina, e di poi integrandosi nel perfetto suo schema. Darò qualche prova di ciò, affinchè meglio si chiarisca questa probabile congettura.

Le due *Devozioni*, che più oltre prenderemo in esame, frammisti agli endecasillabi ci presentano versi di minor misura; e, alternate alle ottave, strofe di cinque, sei e sette versi. Pubblicando, per la prima volta nella integrità loro, codesti due importanti monumenti della prisca arte drammatica, io supponeva che quelle difformità attestassero « lo strazio successivamente fatto da una serie di copiatori disattenti ed ignari. »[1] La deduzione che di qui io voleva trarre circa l'antichità de' due drammi, non vien punto diminuita da una diversa spiegazione del fatto, che, dopo averci meglio pensato sopra, io propongo all'erudito lettore. Vediamo intanto qualcuna di queste strofe, imperfette così nella misura come nel numero dei versi. Nella *Devozione del Giovedì Santo* ne abbiamo una serie non breve:

MARIA *a Cristo:*

Perchè non lo di' tu a mi, filgio,
A tua madre adolorata?
Per questo, filgio, Madalena ài chiamata

---

[1] *Rivista di Filologia Romanza*, II, pag. 7.

E non a mi, trista sconsolata?
Oimè, filgio, che male fui nata!
Per Dio te prego, filgio giocondo
Che per altra via salvi lo mondo.

Qui abbiamo un gran scompiglio di rime, e tale che riuscirebbe difficile ricomporre la strofa; tanto più che a guastare il dettato originale è concorsa la sovrapposizione del dialetto veneto all' umbro, e questo non possiamo nè sappiamo sempre indovinare qual dovesse essere. Ma intanto è lecito supporre che il quinto verso almeno sia un' aggiunta posteriore, e la strofa fosse originariamente di sei versi. Avremmo però sempre il difetto di giusta rispondenza ritmica nel terzo verso; ma, quanto al metro, si sente che tutto è facilmente riducibile all' ottonario, sebbene sia cosa troppo ardua ed arbitraria il pur tentarlo. Ma la strofa seguente meglio dimostra la sua vera forma anteriore:

CRISTO *a Maria:*

Vui sapiti bene, o dolce madre,
Che però mi mandò lo mio padre
Per volere oggi pilgiare la morte.
Questo cerca lo grande peccato
Che per Adam fu operato.

Qui è chiaro che il secondo verso è saltato via; ma tutta la strofa, togliendone le zeppe evidenti, senza nessuna fatica si riduce simile ad una di quelle che vedemmo nelle Laudi drammatiche. Proviamoci:

Vui sapiti, o dolce madre,
. . . .
Che però mi mandò 'l padre,
Per voler pilgiar la morte:
Questo cerca 'l gran peccato
Che per Adam fo operato.

Lasciando la strofa quindicesima, veniamo alla successiva:

CRISTO *a Maria:*

Madre mia, a mi convene
Pilgiare la morte con gran desprezo:
A lo grande peccato questo convene
Che fo fatto con tanto diletto.

Pregove, madre, con caritato
Che la mia morte non me impazate.

Qui abbiamo versi d'ogni misura: ottonarj, decasillabi, endecasillabi, dodecasillabi. Ma poichè a niuno verrà in mente che così dovesse esser composta la strofa, vediamo di ridurla a una sola e stessa foggia:

Madre mia, a mi convene
Pilgiar morte con desprezo;
Ciò al peccato si convene
Che fo fatto con diletto:
Pregove per caritate
Che mia morte no' impazate.

Seguitiamo ancora, e leggeremo:

MARIA *a Cristo:*

O filgio mio, io ti volgio pregare
Per l'amore che sempre me portasti
Che una gratia me volgi fare,
Che mai, filgio, cosa me negasti:
La morte prima manda a mine,
Che non vega, filgio, morire a tine.

Pare evidente che, stirando i versi e impinzandoli di *madre* e di *filgio*, e di simili glosse, siensi voluti allungare gli ottonarj a endecasillabi. Ecco adunque un rifacimento, che meglio potrebbe dirsi restauro:

Filgio mio, te vo' pregare
Per l'amor che me portasti,
Che una grazia me vôi fare
Che mai cosa me negasti:
Morte prima manda a mine,
Che morir non vega a tine.

Potremmo ancor più a lungo seguitare questo studio, e tentare la ricostituzione del testo primitivo; ma chi vorrà attentamente considerare le *Devozioni*, dovrà riconoscere che non vi è se non una piccolissima quantità di strofe, le quali ci si presentino, e per la misura e pel numero dei versi, come perfette ottave. Invece dunque d'immaginare una deformazione continua e graduale, come fu primo nostro pensiero, proponiamo al fatto

quest'altra spiegazione; che, cioè, i due componimenti originariamente fossero Laudi foggiate alla maniera consueta e già nota; le quali più tardi vennero recate a più ampia forma, stendendo i versi dove si poteva, e accrescendo la strofa, e intercalando inoltre, qua e là, delle vere e proprie ottave. Le parti, dunque, che si direbbero più sane, sono aggiunte fatte posteriormente: nel tempo, cioè, nel quale le due laudi si rimanipolarono per ridurle ad altra foggia; laddove quelle più guaste, all'opposto di quanto dapprima opinammo, riproducono alla meglio l'aspetto primitivo del componimento, e incompiutamente lo rivelano ne' versi più brevi e nelle strofe più corte.

Anche un altro antico dramma sacro, a chi con attenzione lo consideri, rende agevole il riconoscere la condizione sua anteriore: vo' dire *la Passione di Cristo in rima volgare secondo che recita e rappresenta di parola a parola la degnissima Compagnia del Confalone di Roma, il Venerdì Santo in luogo dello Coliseo*. Abbiamo già veduto in addietro, in quali relazioni stieno i fratelli del Gonfalone co' Disciplinati dell'Umbria, e col moto religioso del 1260. Ma il testo della *Passione*, quale ce lo dà l'antica stampa romana, riprodotta da Girolamo Amati,[1] non è se non un moderno raffazzonamento del Dati fiorentino, fatto verso la fine del quattrocento. Riduceva egli a miglior forma, ajutato da un Bernardo di Maestro Antonio e da un messer Antonio Particappa, romani ambedue, un dramma più antico, il quale, secondo appare anche da un volume conservato nell'archivio della confraternita,[2] era alquanto diverso. Cominciava infatti con una discesa di san Giuseppe al Limbo ad annunziarvi la venuta del Messia; seguiva un concilio diabolico, del quale erano principali attori Lucifero e Satanasso; indi il miracolo del figlio della vedova; poi il convito presso Simone, colla scena della Maddalena, e per ultimo la lavanda de' piedi agli apostoli.[3] Tutto

---

1) Roma, Sinimberghi, 1866.

2) AMATI, *Prefazione*, pag. X.

3) Nel gran dramma ciclico della vita di Cristo che trovasi nel codice magliabechiano, VII, 760, e che è accozzato insieme da diverse Rappresentazioni, la *Passione* segue un testo che non corrisponde punto a quello del Dati nè a quello del Castellani (*S. R.*, I, 303). Non so se debbasi concludere che dia immagine di quello più antico raffazzonato dal Dati; al quale si converrebbe per la maggiore ampiezza e per certi particolari.

ciò manca nel rifacimento. Nel quale pur sono alcuni indizj della forma primitiva, sebbene la tramutazione fosse operata da un prelato, da un semidotto, che avrà avuto cura di dissimularla al possibile. Quattro cantici sparsi nella rappresentazione, e che il Dati ha ribattezzati, con reminiscenze classiche, per *Cori*, sebbene in strofe di otto, anzichè di sei versi, conservano tuttavia il metro della lauda; ma quel ch' è più, il numero delle ottave imperfette, di soli sei versi, è quasi eguale a quello delle perfette. Certo, dopo tanti rimaneggiamenti, e per ultimo essendo il testo venuto alle mani di tale che aveva pratica coll'ottava popolaresca,[1] il fatto non si spiega, se non colla nostra ipotesi: che, cioè, qui pure si abbia un'immagine della prisca foggia del componimento. Non è stato difficile ridurre tutti i versi a pretti endecasillabi; ma ridurre tutte le strofe senarie ad ottave fu impresa troppo grave, e forse giudicata inutile: e così nella forma più ampia rimase un pallido riflesso della lauda primitiva e delle successive mutazioni.

Una terza prova di questa ulteriore esplicazione metrica della Lauda la daremo riferendo un antico dramma sul soggetto del *Pianto delle Marie* (ted. *Marienklagen*), comunicatoci gentilmente dal professor Monaci, che lo rinvenne in un codice della Biblioteca Corsiniana:[2] ma del quale ora altro testo è stato ritrovato in un codice abruzzese, della Confraternita di san Tommaso di Aquino.[3] Il verso ne è endecasillabo,: ma costante è il metro della sesta rima. Ed evidentemente apparisce esser esso una racconciatura della strofa di sei versi propria alla lâuda, e recata all'endecasillabo, anzichè una ragion metrica di prima mano e di uso comune. Ognun conosce che cosa sia la sestina dei Provenzali e del Petrarca, e che cosa sia la sesta rima di

---

L'AMATI, pag. XI, dice infatti che vi si trova la sentenza, in prosa, di Ponzio Pilato: e questa è pure nel dramma ciclico. Il quale però contiene anche, pure in prosa, un curioso testamento di Cristo, del quale daremo contezza più innanzi.

[1] Vedi la *Bibliografia* di questo fecondo poeta che scrisse pel popolo, nella citata *Prefazione* dell'AMATI, pag. XV.

[2] Col. 43. B. 31, f. 25. r°. La scrittura è del secolo XV.

[3] Codice Morbio, di recente acquistato dalla biblioteca Vittorio Emanuele di Roma: n° 349. Esso ci ha servito per colmare qualche lacuna del corsiniano, e per rettificare qualche lezione, specialmente nelle rime.

Cecco d'Ascoli e di Cino da Pistoja.[1] E questo metro fu tanto disusato fino a' nostri giorni, quando si cominciò a rimetterlo in voga, specialmente in componimenti giocosi, che il Marini vantavasi di esserne inventore, senza sapere che prima erasene gloriato Pietro Durante da Gualdo, autore della *Leandra*, sebbene i trattatisti lo facciano risalire alla *Storia di Almansore*, scritta nel Trecento.[2] Quest'antica sestina altro adunque non è, a veder nostro, se non la strofa della lauda, con un verso di undici anzichè di otto sillabe.

Non dispiaccia intanto al lettore ch'io qui riferisca per intero questo piccolo dramma, dal titolo *Lu Lamintu della Nostra Dopna lu Venardì santo*, anche perchè vi troviamo una testimonianza dell'allargarsi delle usanze umbre alle regioni contermini, essendo esso scritto in dialetto dell'Abruzzo: sebbene possa supporsi composto originariamente in vernacolo umbro, e poi trascritto da mano abruzzese. Le due regioni sono, del resto, così prossime l'una all'altra, che ambedue le ipotesi sono ammissibli.

MARIA:

O scunzulata mi! con grande pena[3]
Lu core me comenza ad suspirare,
Et del dolor(e) me strengne tal catena,
Tucta smarita non so que mme fare.
Del mio filliolo el sangue me sse agiaccia;
Non è tornato, non so que mme faccia.
Dove so', fillio meo, li toi fratelli,
Che me dicesse de ti qualche novella?
Io n' aggio in core scì duri chiavelli,
Che dentro et fore tucta me flagella.
Aggio dolore, et parme tanto forti;
Credo che tucti sciate prisi o morti.
Dimme, Johanni mio, que è de Cristo?
Con isso fusti geri ad far(e) la Pasca.
Sto con penzeri asai dollioso e tristo,
Che per la dollia el core me sse casca.

---

1) Lo schema della sesta rima di Cecco è *a b a c b c*. Quello di Cino (*Mille volte richiamo il dì mercede*) è *a b a b a b*.

2) Vedi QUADRIO, *Storia e ragione d'ogni poesia*, III, 227.

3) I codici: *dollia;* ma, come ognun vede, è errore del copista.

Saccio che fusti co' isso nell'ortu;
Dimme, Johanni mio, s'è vivo o mortu.

GIOVANNI:

Madopna mea, el tou filliolu è prisu
Dalli Judei, e tuctu lu àu plagatu,
Et condepnato che scia crucefisu,
Como latrone in croce sia chiovatu.
Andemo presto, chè lu tempo è curtu,
Che lli parlete in prima che scia mortu.
Lu falzo Juda à fatto el tradimento
Da poi che facto avemmo la cena;
Colli Judei abbe parlaminto
De dar(e)li Xp̄o con certezza piena.
Trenta denari lui s'à facti dare,
In questa nocte factu lu à pilliare.

MARIA:

O rea nuvella me dici, o Johanni!
Como ci pozo pilliare conforto?
Vestire me vorrò de scuri panni,
Poi ch'el mio filliolo il è per morto.
Pur tanta gratia Idio me facesse
Che lli parlasse prima che moresse![1]

MADDALENA:

Matre de Xp̄o, cara mia sorella,
Conducte sciamo ad partito scì duro!
Johanni à recata scì cruda nuvella,
Che ay rascion vestirete di scuro.
Andemo con Johanni ad retrovarlu,
Se modo vedesemo ad aiutarlu.

MARIA:

Sorelle mei, assai m'è duro e forte,
Del manto niro che conmere[2] che porte.[3]

---

[1] Una *didascalia* del cod. Morbio dice qui: *Maria se veste de scuro*

[2] Il cod. Morbio: *conven*.

[3] Pubblicando per la prima volta questo *Lamento* pensai e scrissi che questi due versi potessero essere gli ultimi di una strofa perduta. Ora,

CRISTO:

Femina, non plangeto,
Alla toa pena conforto pilliete.
Poi che mme parto, et vonne allu mio Patre,
Ecco, Johanni mio, tou filliu sia;
Sarrete la soa matre,
Et lui sarrà la toa conpagnia.
Johanni mio, per mio amor(e) farrai,
Per cara matre tu la tenerai.

GIOVANNI:

Sempre sarrò presto ad obedire;
Da vostra matre non farrò partita:
Quanto commanni vorrò sempre sequire,
Nolla abandonarò mintri ò la vita;
Honore et careze sempre li faragio,
Per honorabil(e) matre la terragio.
O cara dopna mia matre Maria,
Per lu mio amore alquanto te conforta,
Io sarrò sempre la toa compagnia,
Lévate su, et non iacer(e) per morta;
De poi che Xp̄o me llo ay commannatu,
Sempre serrò con vui inn ongne latu.

MARIA:

Oymè, taupina! omè! que cangno è quisto!
Dolliosa mi, che sempre piangeragio.
Aggio Johanni et perdome Xp̄o!
Abbannonata mi, or que farraggio?
Da poi che Xp̄o ad ti m' à lassata,
Johanni mio, siate recomandata.

---

dopo aver esaminato tutto il codice Morbio mi persuado che sono di quelli che più volte vengono in esso designati col nome di *tornellu* o *tornello*. Ve ne sono moltissimi esempj, e innanzi ad essi è scritta senz'altro codesta denominazione (forse da *tornare*, perchè la rima non alterna, ma ritorna immediatamente), ovvero si avverte: *Lu pontefice dice uno tornellu* (carte 93), *lo mastro dice uno tornellu* (c. 107), *responde el patre un tornello et poi se parte* (c. 110), *responde l'heresiarca, et piglia licentia con un tornello* (c. 112), *S. Pietro finisce con un tornello* (c. 120) ecc.

CRISTO:

In me è fornita omne profezia,
Reccomànnote, o Patre, l'anima mia.

MARIA:

O adolorata! radopiata è la pena,
Spirato è Xpo; nol poczo toccare.
Riguarda un poco all'aflicta Matalena!
Como solivi, nollo poy abracciare.[1]
Non è niuno che pietà lu prenna?
Almino morto el mio filliol(o) me renna?

MADDALENA:

Per la gran dollia sto tucta smarita;
Vegiote, Signor(e), chiovatu in croce.
Ben pochi iorni sarrà la mia vita
Per la toa morte che mme strugge et coce.
Nullo non è che per te sia statu,
Ma falzamente ciascun t'à accusatu.

MARIA:

Dolce, filliolu mio, singnore e patre,
Veggiote chiovato in croce morto:
Ài abannonata la dolente matre,
Per la tua morte perdo omne conforto.
Dolliome e piangno con spissi sospiri,
Ch' io t' ò veduti far tanti martìri.

GIOVANNI:

Taupino mi, che veduto ò lu stratio
Che t'ànno facto, Singnor mio glorioso.
De piangnere giamai non sarrò satio,
Mintri che vivo, in cor starrò dollioso.
Da capo ad pedi stai tuctu percosso,
Et io, Johanni, aiutar te non posso.

MARIA:

Filliol(o), non saccio que fare nè dire;
Vegiote morto, e non è chi me aiute;[2]

---

[1] Questo verso manca nel codice corsin.
[2] Il cod. corsin.: *aiutare*.

Le mei sorelle sonno per morire[1]
Che per la dollia stan tucte smarute.[2]
Forrìa unu che pietà lu prennesse!
Almino morto[3] el mio filiol(u) me désse.

MADDALENA:

Madonna mia, ecquà semo remase
Nui feminelle tanto sconzulate.
Tucti so' tornati a lloru case,
Nullo non à de Xp̄o pietate
Che della croce schiovar lu volesse:
Omai è tardo, lassu non remanesse.

GIUSEPPE D'ARIMATEA:

Io vengo per una gratia ademandare
Ad vui, Pilatu, che no' vi scia esdingno;
Che pocza Xp̄o de croce schiovare;
Pregove de questa gratia me fai digno.
Stare lassù non è cosa onesta:
Sapete, o Pilatu, che domane è festa.

PILATO:

Io so' contento tal gratia te fare,
Poi che mme pregi tanto strectamente,
Che poczi Xp̄o de croce schiovare;
Penzeri non aver(e) de nulla gente.
Domane è la festa nostra vera;
Però te spaccia, va, fallo esta sera.

MARIA:

Josepe mio, or quanto ay tardato;
Vidi ch' è morto lu mio figlio Cristo,
Et io taupina, t' ò pure aspectato,
Che me llo puni nelle braccia presto,
Et io dolliosa me lu bascie un poco;
Finchè llo abraccie, ardo come foco.

---

1) Il codice corsin.: *morte.*
2) Id.: *smarite.*
3) Id.: *morte.*

GIUSEPPE D'ARIMATEA:[1]

Madonna mia, noll' ò prima saputo
La dura morte del tou filliu caro,
Chè io forrìa innanti venuto
Ad conparire in quisto casu amaro;
Per mio Singnore sempre lu ò tenuto;
Lasso, taupino mi, che llu ò perduto!

MARIA:

Josepe mio, fa piano piano
Chè non te lli accosti con quisto martellu.
Abbi avertenzia alla bella mano:
Omè, passata l' à quisto chiavello.
Filliolu mio, como durar potisti
Mintri chiovaru, che non te moristi?
Vedete li chiovi con que lu chiovaru[2]
Su nella croce, lo mio caro filliolu![3]
Omè, taupina, tucti li spontaro
Chè recepesse maiure flagellu!
Et io, Maria, che questo vedea
Per mezo el core me sse departea.[4]
Fillio mio bello, gratiuso et pio!
Sempre viverò trista dolente.
O sacerdoti, o populo rio,
Morto m' avete el mio filliol(o) piacente!
Fillio, tramortita è la toa bocca,
Per ciò nel core gran dolor me tocca.

GIOVANNI:

Singnore et car Magistro mio dilecto,
Ecco Johani tou ch' amavi tanto;
Non dormo più sopre el sancto pecto,
Morto scì vegio lu tou corpo santo!

---

[1] Una *didascalia* del cod. Morbio: *Joseph commenza ad schiovare.*

[2] Una *didascalia* del cod. Morbio: *Joseph pone li chiodi in mani ad Maria, et Maria dice.*

[3] Forse: *lo mio fillio bello.*

[4] Una *didascalia* del cod. Morbio dice: *Joseph pone in braccio ad Maria Christo: dice Maria et porta lu figlio in bracciu.*

Però ne piango et dolliome nel core;
Senza accasione scì morto ad furore.

MARIA:

Johanni mio, non posso consularimi:
Gran gratia me serrìa dello morire!
O Xp̄o mio, tu non poi abracciarime,
Potesseme con teco sepelire!
Vivere senza te me sarrà forte;
Però me serria el mellio aver la morte.

MADDALENA:

Io Matalena, quando vi repenzo
Nel gran amor, Singnore, me portavi,
Venère me fai meno tucto el senzo,[1]
Pensàno le[2] parole toy suavi,
Quando dicisti, o caru mio Signore:
Lazaru, sta su, et veni fore.

MARIA:

Oymè, sorelle, con dolore et pianto
So' for di me, che so' quasci morta.
Mai non se vide in corpo umano tanto
Farese stratio, che 'll mio fillio porta!
Fillio, non parli con toa bocca angelica!
Fillio, nel templo omai non fai più predica!

MARIA JACOBI:

Chi non avesse in cor(e) granne cordollio
Del mio magistro et de soa scura morte!
Io, Maria Jacobi, dentro et for(e) mi dollio,
Vivere senza lui me sarrà forte.
Li occhi toi belli, Signor(e), non son vivi;
Tu no mme sguardi, como far solivi.

MARIA:

Dolliome tucta, chè me ssi rememera
Quello che di te fo profetatu:

---

[1] Il cod. corsin.: *senno*.
[2] Id.: *nel*.

Che gran martìri paterà le toe memera,
Et morerai per lo gran peccatu
Adammo[1] che passò el commandamentu;
E tu n' ài auta morte et gran tormentu.

MADDALENA:

Magistro et Signor(e) mio, mai non peccasti;
Tu sempre fusti gratiuso et pio;
Ad mi, Matalena, Signor perdunasti
Omne peccato che facto avesse io;
Mai non credecti vederte ad[2] tal sorte,[3]
Sci crudelmente connanatu ad morte.

MARIA:

Però me dollio del[4] tou corpo sancto
Da Dio creatu senza curuptione;
Pianti et lamenti in ciascuno canto
Foro concordi senza divisione;[5]
La Morte in te essuta[6] non forrìa,
Ma me tt'au morto questa gente ria.

GIOVANNI:

Magistro et Signor mio, ch'io t' ò perduto!
Data t'à morte (l)i sacerdoti cani.
Oyme taupino! ch'io l' ò veduto
Chiovare in[7] croce li pedi et le mani;
Et per li pedi tanto te tiraru
Lu sanctu corpu tucto[8] denervaru.

MARIA:

Tanti miraculi, figlio mio, facisti,
Le profezie ad[9] tucti dechiarasti,

---

1) *Il peccato d'Adamo,* alla francese: *li pechiez Adam.*
2) Il cod. corsin.: *et.*
3) Id.: *porto.*
4) Id.: *che l.*
5) Qui manca il verso nel cod. corsin. Suppliamo coll'altro cod.
6) Il codice cors.: *scuta.*
7) Id.: *na.*
8) Id.: *tucti.*
9) Id.: *at.*

Ad multi cechi la luce rennisti,
Et multi infirmi, o fillio(lo), resanasti.
Li sacerdoti te no' bolean(o) credere,
Et per invidia lor t'àn facto occidere.

MARIA JACOBI:

L'alma languisce, lo corpo à gran pena;
Vegiote morto con scì gran tormento:
La grande dollia[1] me secca omne vena,
Como che morta senza anima divento.
Quisto è lu merito c'à 'vuto del ben fare?
In croce scì tte au factu cunzumare.

MARIA:

O qual è peccator che non piangesse
Vedere[2] il mio filliolo tormentatu,
Che tucto quanto non se nne affligesse,
Guardanno alla feruta del costatu?
Stata fosse io, taupina, ad tale porto,
Et non me fusci, o bello fillio, morto!

GIUSEPPE D'ARIMATEA:

Madopna mia, pillia un poco posa.
Lassateme omai Xp̄o sepellire;
Vidi ch' è tardo; non è onesta cosa
Debiate de nocte a ccasa regire:
Per Deo, vi prego vui vi confortete,
Colle toi sore ad casa piangierete.

MARIA:

Como vi penzo, figlio, de partireme?
Lassàrete rechiuso in sepultura?
Con teco sarrìa il mellio ad sepellireme,
La vita senza ti me sarrà dura.
Vui che ascoltate de Maria el pianto,
De lei ve recordete inn omne canto.

Importante assai è questa Lauda, che ci prova il diffondersi di siffatto genere fuori de' nativi confini umbri, e l'ampliarsi

---

[1] Il cod. corsin.: *dollio.*
[2] Id.: *vedete.*

di esso per modo, da avvicinarsi alle forme del vero dramma sacro. La qual cosa del resto farebbe anche supporre ch'esso *Lamento* appartenga a età più inoltrata: alla fine almeno del secolo XIV, se non ai primordj del successivo.[1] Nè è poi unico documento del passaggio, così naturale del resto, per ragioni topografiche e per civili relazioni, della lauda dall' Umbria all'Abruzzo, dacchè recenti e fortunate indagini hanno in questi ultimi tempi accresciuto non poco il tesoro de' sacri componimenti abruzzesi, così nella forma lirica come nella drammatica. Un codice appartenuto già ad una confraternita aquilana, scritto nella seconda metà del secolo XV, ma contenente poesie che ricordano avvenimenti che dal 1484 risalgono al 1327,[2] ci offre non poche laudi

---

1) Il prof. RAJNA nella *Perseveranza* del 27 Agosto 1878, dando notizia del codice già del dott. Corvisieri, poi del conte Morbio, (che lo descrisse a pag. 292 delle sue *Opere storico-numismatiche*) e per ultimo passato in Germania e in quest'anno 1889 messo in vendita col resto dei codici del Morbio dai librai List e Francke, presso i quali fu acquistato dalla Vittorio Emanuele, dice che la scrittura di esso appartiene al *principio del quattrocento*. Ma aggiunge che *potrebbe essere anche un poco più antico,* e quanto al contenuto ei lo crede *pressochè di sicuro del secolo XIV*. Può essere, ma quanto a noi ne dubitiamo, e ne discorreremo più innanzi.

2) Il dott. DE BARTHOLOMAEIS, *Ricerche Abruzzesi*, pag. 66, scrive che *se noi ignoriamo le date precise de' diversi stadj di evoluzione attraverso i quali la lauda di semplice forma lirica che fu, assorse in Toscana alla forma perfetta di sacra Rappresentazione, per quel che riguarda l'Abruzzo abbiamo qualche testimonianza che ci autorizza a fissarne qualcuna,* e cita le relazioni dei cronisti aquilani intorno alla venuta in Aquila de' *Bianchi* nel Settembre del 1399. Questi però dicono soltanto che i *Bianchi* procedevano sferzandosi e *cantando laude. Se,* ei prosegue, *l'età dei nostri manoscritti concorda perfettamente con queste date, è evidente che a codesta massa di gente minuta.... noi dobbiamo le laude della raccolta napolitana e gli altri documenti sopra citati,* cioè i codici XIII, D, 59 e V, H. 220 della Nazionale di Napoli, il Corsiniano 43, B, 31 e il codice Morbio. L'affermazione ci sembra un poco ardita, e l'accetteremmo solo in quanto, se la lauda lirica avesse avuto il suo maggior svolgimento nell'Abruzzo al tempo dei *Bianchi*, cioè nel 1399, il pieno svolgimento locale della consecutiva forma drammatica dovrebbe porsi a tempo più inoltrato: il che crediamo anche per altre considerazioni.

di carattere drammatico:[1] una *Annunptiatio Sancte Marie*, dove interloquiscono *Isaia* (?) *Dominus*, *Angelus*, *Maria*, *Elisabetta*, in strofe di otto versi, salvo quelle dell'angelo, che sono costantemente di sei; un *Contrasto del vivo e del morto*, che meglio con appellativo tratto dal componimento stesso, potrebbe denominarsi *dicto de lo 'nferno*, dove il morto, servendosi di strofe senarie e qualche volta ottonarie, descrive le nove pene infernali al vivo, che gli risponde in strofe generalmente ottonarie; un *Lamento della dompna*, al quale prendono parte *Maria*, un *Messaggere*, *Cristo*, *Johanni*, *Madalena*, *Maria Jacobi*, *Maria Salome*, e le Marie e la Vergine si servono di strofe quadernarie, e gli altri di senarie. Frammiste come sono, ad un numero molto maggiore di laudi prettamente liriche, queste di forma drammatica appartengono al primo periodo dello svolgimento dell'un genere dall'altro, quando la lauda dialogizzata era soltanto una varietà della lauda lirica. I componimenti abruzzesi più ampiamente svolti debbono appartenere a tempi posteriori, e perciò non è questo il luogo opportuno a trattarne.

---

[1] Il codice è ora della Nazionale di Napoli, ove ha la segnatura XIII, D, 59 e vien pubblicato dal dott. E. Pèrcopo nel *Giorn. St. d. Lett. Ital.* (VII, 153-169, 345-365, VIII, 180-219, IX, 381-403; XII, 368-388 ecc.). Il Pèrcopo distingue queste Laudi in liriche, epiche, epico-drammatiche (miste insieme di narrazione e di dialogo, (che sono i numeri VI, VII, XII, XVI, XIX, XXVIII-XXXV, XLV) e drammatiche (che sono i numeri XVIII, XXI, XXIII, L, LI, LII). L'*Annunptiatio* ha il n° XVIII, il *dicto dello inferno* il XXI, il XXIII il *Lamento della dompna*: i numeri L-LII nel momento in che scriviamo non sono ancora pubblicati. Il Miola, *op. cit.*, pagg. 81, 86, 90, 153, 305 ecc., ha pubblicato il *Lamento della dompna* e altre laudi drammatiche e frammenti di rappresentazioni, tutte dell'Abruzzo. Un'altra lauda abruzzese di forma drammatica è riferita dal De Bartholomaeis, *op. cit.*, pag. 67.

XIV

LE DEVOZIONI DEL GIOVEDÌ E DEL VENERDÌ SANTO

Gli svolgimenti della forma drammatica ci fanno sempre più avvicinare a maggior perfezione del genere; ed i più antichi monumenti che ci diano a conoscere quanto ormai si era lungi dalla rozza e semilirica Lauda de' Disciplinati, sono le due *Devozioni* del Giovedì e del Venerdì santo, fatte primamente conoscere da Francesco Palermo,[1] studiate già con cura dall'Ebert[2] e dal Klein,[3] e da noi per intero pubblicate nella *Rivista di Filologia Romanza.*[4]

Queste *Devozioni* contenute nel Codice palatino di numero CLXX portano scritto in fine, come il Palermo aveva già fatto notare, la data del MCCCLXXV; ma nè il dotto illustratore dei manoscritti fiorentini, nè noi dubitiam punto di ritrarle a ben qualche diecina d'anni più addietro, e vogliam credere che niun esperto conoscitore della nostra letteratura sarà discorde da questa sentenza. L'attento esame della forma drammatica, come del dettato di queste *Devozioni*, farà propensi a credere che esse possano aver avuto nascimento nella prima, anzichè nella seconda metà del secolo XIV. Chè se, come più avanti mostreremo, la *Rappresentazione Sacra* non sembra avere avuto nascimento nel secolo XIV, e se le *Devozioni* non hanno ancora, così nell'andamento dell'azione drammatica come nello stile, la forma ben determinata che in quelle si scorge, ognun vede che di necessità debbesi porre l'origine di questi monumenti in età alquanto anteriore. Certo è questo, che le Rappresentazioni nella storia degli svolgimenti del Dramma spirituale denotano il tempo, in che questa forma, senza aver rotto tutti i vincoli che la congiungevano

---

1) *Catal. Manoscr. Palat.*, II, 279-91.

2) Nel *Jahrbuch f. roman. literat.*, V, 51-72.

3) *Gesch. d. Drama's*, Leipzig, Weigel, I, 156-65.

4) Vol. II, pag. 1-24. Le ha di qui riprodotte il Torraca, *Teatro ital. dei sec. XIII, XIV e XV*, pag. 47, 65.

colla liturgia, ha però vita sua propria, ed indipendente dalle funzioni religiose; quando invece le nostre *Devozioni* fanno tuttavia parte integrale del culto, e non potrebbero aver per teatro se non il tempio. Qui il dramma è ancora strettamente legato colle cerimonie ecclesiastiche; esso ne è traduzione visibile agli occhi, e sensibile agli orecchi; quasi ajuto pòrto all'intelligenza volgare perchè comprenda, all'affetto perchè senta il mistero celebrato ne' solenni giorni della Pasqua. La Predica e la Liturgia sono illustrate e rese più evidenti dalla rappresentazione drammatica, la quale però è tuttavia *devozione*, cioè atto di pietà, e non genere di letteratura. Il predicatore è il *corago* di questo dramma immaturo: ad un suo cenno, infatti, gli attori si muovono e parlano, ad un suo cenno si tacciono e partono. Il predicatore dal pulpito racconta i fatti che saranno poi messi innanzi agli occhi del volgo stipato nel tempio, o moralizza su quel che già è stato esposto dai personaggi, in modo tale che, sebbene il dramma possa stare indipendente dalla predica, ed abbia già una conformazione a sè, è tuttora in essa incorporato, e predica e dramma formano un tutto indissolubile, un misto indistinto di racconto e d'azione, di meditazione e di recita.[1] Or questa è tale struttura che ci riconduce più presso alle laudi

[1] Questa unione della Predica col Dramma è costante nei *Miracles de Notre Dame par personnages* dei codici parigini 819-20, pubblicati testè per la *Societé des anciens textes* da G. Paris e U. Robert (Paris, Didot, VII vol., 1876-1883). Il sermone sta per lo più in principio, talvolta anche nel mezzo del dramma, ma quasi sempre l'ultimo verso di esso si collega col primo del dramma. Onde nel *Miracle de la Marquise de la Gaudine* (II, 125) si avverte che *Entre deux est fait un sermon Qui se fenist in secula seculorum*, e il verso con che principia il testo del dramma termina infatti, per rimare, colla parola *sermon*. Il predicatore sermoneggia al principio e al fine delle tre giornate nella rappresentazione italiana della *Passione* di Revello (pag. 23, 313, 409, 411, 516), ma ormai la sua parte è quella dell'*acteur* o *protocole* francese, come nella *Resurrection* (v. qui dietro pag. 75), e anche nella *Passion* del Greban (pag. 14, 19, 24, 128, 259, 358); e il suo ufficio è più teatrale, che sacro. La parte del predicatore conservò la sua importanza nei Misteri muti, che durarono in Francia contemporaneamente ai parlati, e che neanche in Italia, come vedremo, sono del tutto fuor d'uso. A Laval nel 1507 nel Venerdì santo si diede *la Passion par personnaiges* e il giorno dopo furono mostrate quaranta storie, e il predicatore, frate Nicola Taunay, andava *preschant et demonstrant par signes*. Il cronista ag-

drammatiche, delle quali queste *Devozioni* formerebbero un grado notevole di svolgimento, che non alla vera e propria *Rappresentazione* la quale ci offre la definitiva costituzione del genere; e per conseguenza, ci obbliga a tenere la data del 1375 come quella della scrittura del codice, anzichè della composizione de' due drammi. Taluno tuttavia potrebbe forse supporli posteriori alla *Divina Commedia*, notando come nella seconda *Devozione* si legga (str. 31): *Adam, primo nostro parente Abel, Noè e Abraam obediente.... Et Moisè legista,* e ricordando quei versi del IV dell' *Inferno: l'ombra del primo parente; Moisè legista e ubbidiente: Abraam patriarca,* o come altri vogliono: *Moisè legista, e l'ubbidiente Abraam patriarca.* Dato anche che qui ci sia imitazione, che non crediamo, per parte dell' autore ignoto del dramma, e se l'epopea dantesca fu conosciuta dopo almeno il 1321, avremmo sempre una trentina d'anni per giungere alla metà del secolo décimoquarto, e perciò sempre una notevole antichità, a cui far risalire le *Devozioni*. Ma cotesti aggiunti di *primo parente* a Adamo, di *legista* a Moisè e di *obediente* ad Abramo sono, a parer nostro, formule consacrate dalla Bibbia e

---

giunge che *quant falloit tirer le rideau Taunay trouva un mot nouveau: Qu'il chantoit, pour veritatis: La, messeigneurs, ostendatis* (P. De Julleville, II, 203).

Curioso è notare che i *Teazié* persiani sono anch'essi il più delle volte preceduti da un sermone. In mezzo alla scena, scrive il Chodzko, *op. cit.*, p. xxvi, sorge il *sékou*, spazio coperto di tappeto con un seggio per il *Roûzékhân*, o narratore di tradizioni sul martirio degli Imam. Esso appartiene a una corporazione molto rispettata in Persia, e uno spettacolo ben ordinato non può farne a meno. A lui spetta preludere alla rappresentazione, e spesso è attorniato da un coro di una mezza dozzina di chierichetti (*pichkhâns*). Se è un discendente d'Imam, egli porta un turbante verde o nero e una cintura dello stesso colore: se è un semplice *molla*, li ha bianchi. L'ufficio suo è di preparare gli animi degli spettatori alle scene dolorose che seguiranno, con narrazioni in prosa o in verso, che qualche volta non hanno relazione diretta con l'argomento. Egli entra, si siede, e intorno a lui stanno i *pichkhâns* colle gambe incrociate: riflette qualche momento, getta un sospiro, piange e singhiozza, poi si rivolge ai « fratelli e sorelle » che lo circondano, gesticola, si agita, si commuove, si straccia gli abiti, prorompe in pianto, e il pubblico lo seconda e vi ha perfino chi si ferisce il capo coi pugnali, mentre egli infonde negli spettatori pietà e sdegno sulla morte di Alì e la strage della famiglia di lui.

dall'uso, e non così proprie a Dante, che il trovarle in qualche monumento antico debba farci concludere esser questo necessariamente posteriore al sacro poema. A buon conto, quando Dante dava il meritato epiteto al liberatore degli Ebrei, niuno vorrà dire che dovesse dirsi plagiario di colui che scrisse il noto dramma liturgico dei *Profeti di Cristo*, nel quale il *Praecentor*, evocando Moisè a testimoniare della venuta del Redentore, gli dice senza altro: *Legislator, huc propinqua.*[1]

Fors'anche una prova sussidiaria in favore dell'antichità delle *Devozioni* potrebbe trarsi dalla lingua, che al Palermo sembrò « avere principalmente del padovano e del veneziano, e anche parole del dialetto di Roma ».[2] Ma in questa meschianza qual sarà il dialetto primitivo? quale l'altro posteriormente sovrapposto? Pel Palermo non v'ha dubbio che le *Devozioni* originariamente non sieno state composte in romano: e gli argomenti ch'egli adduce sono, in primo luogo, il trovarsi nello stesso codice anche le *Laudi* di Jacopone, tramutate pure esse dal dialetto originario al padovano, per opera dello stesso trascrittore: in secondo luogo, la facilità, colla quale alcuni versi rimasti senza rima si rimettono nel loro pristino stato ritmico, supponendo l'alterazione di forme romanesche. « Se dunque, conchiude il Palermo, il padovano è quello che altera e guasta l'essere della scrittura, il padovano è posteriore ».[3]

A tal ragionamento nulla abbiamo da opporre se non questo, che in luogo di padovano diremmo veneto o veneziano, e invece di romano, umbro: e quest'ultimo rimarrebbe, ad ogni modo, l'idioma originale. Se così opiniamo, egli è che, quanto al primo capo, qui ci pare di trovar forme di dialetto veneto generale, anzichè particolare ad una data città; e quelle stesse che il Palermo dichiara padovane, non ci sembrano più proprie di codesto sotto-dialetto, che di altro della stessa regione. *Zobia*, *volgio*, *filgio*, *manzar*, notate dal Palermo, come anche *dolgia*, *zudei*, *tase*, *dise*, *ato*, *pilgia*, *spolgiato*, non ci sembrano da dirsi voci esclusivamente *pavane*, anzichè veneziane in particolare, o in generale, venete Non sappiamo se per entro le *Devozioni* altri potrà scoprire indizj di tale o tal altro vernacolo veneto; quanto

---

1) Du Méril, pag. 181; Coussemacker, pag. 16.

2) *Op. cit.*, pag. 273.

3) *Op. cit.*, pag. 285.

a noi, sebbene ci confessiamo incompetenti in sì fatti studj, negli esempj addotti non sapremmo ritrovare la *patarinità* indicata dal Palermo.[1] Col quale poi non consentiamo neanche nel ritrovare sotto al raffazzonamento posteriore i segni di un primitivo testo romano. A noi parrebbe piuttosto di scoprirvi le proprietà dell'umbro: affine bensì al romano, ma alquanto da esso diverso. Che se il Palermo riaccosta queste *Devozioni* al romano anche perchè in Roma trovasi fino dal 1260 istituita la Compagnia del Gonfalone, della quale era ufficio rappresentare quei Misteri stessi de'giorni pasquali, che dànno argomento ai due drammi, noi, dopo la scoperta del Monaci e dopo quel che abbiam visto circa la Lauda drammatica e il tempo e il luogo del nascer suo, abbiamo qualche ragione, pur d'indole storica, per congiungere piuttosto le *Devozioni* all'Umbria e all'umbro dialetto: nè è da preferire che il trovarsi esse in uno stesso codice colle poesie del Tudertino, avvalora la nostra supposizione d'identica provenienza. Certo è che, a veder nostro, coll'umbro soltanto si accomodano perfettamente molte terminazioni di versi, in modo da ricostituire per tal modo le rime mancanti o alterate. Veggasi, ad esempio, la str. 22ª della *Devozione* prima, ove corrispondono fra loro *morire* e *suspiri*. e la rima si ristabilisce rimettendo la forma umbra *suspire,* come pure alla str. 31ª. Così anche nella str. 37ª troviamo *comandate, pietade*, *caritade*, da correggersi a modo umbro in *pietate*, *caritate*, e nella 18ª *beati* da mutarsi in *beate* per rimare con *pilgiate* e *inzenochiate*. Nella seconda *Devozione* col soccorso dell'umbro si muterà *pedamenti* in *pedamente* (str. 11), *desperati* in *desperate* (str. 16), *aparechiati* e *resuscitati* in *aparechiate* e *resuscitate* (str. 29), *flagellati* in *flagellate* (str. 87), *spontati* in *spontate* (str. 88), *ostinati* in *ostinate* (str. 89), come anche *quanti* in *quante* (str. 90), dacchè proprie al dialetto dell'Umbria sono queste uscite dei mascolini plurali in *e:* del che qualche traccia è pur rimasta nella *Devozione* prima, nella uscita *suspire,* in rispondenza perfetta con *dire* e *gire* (str. 10), e nella seconda, in *ostinate* (str. 15), in *forate* (str. 73) e in molti altri luoghi. Si osservino anche le forme *matre* o *madre*, *patre* o *padre*, che più volte (*Devoz.* I, str. 4, 44; *Devoz.* II, str. 1, 4,

---

[1] Resterebbe a vedere se questa *patarinità* si mostrasse veramente nelle mutazioni fatte ai cantici di Jacopone: ma dal non darne special prova il PALERMO, siamo proclivi a dubitarne.

37, 38, 83) corrispondono a *frate*, e però vogliońsi cangiare, come dà l'umbro, in *mate* o *pate*. E a questo dialetto appartengono pure *spata* corrispondente a *jornata* (*Dev*. II, 53), e *dito* corrispondente a *benedecto* e *afflito* (*Dev*. I, 21; II, 84). E voci e forme umbre sono *aricomando* (*Dev*. I, 32), *amaricata* (I, 32), *romane* (I, 41), *posàtive* (I, 42), *amara cosa* (II, 7), *jà* (II, 22), *alisione* (II, 24), *jecte* (II, 27), *simo* (II, 29), *mine* (II, 35), *teniti* (II, 39), *vediti* (II, 59), e simili.

Talune delle quali voci e forme sono anche nel romano, ma tutte ci sembrano trovarsi nell' umbro soltanto. Nè disconosciamo essercene qua e là altre che ci pongono in qualche perplessità; così, ad esempio, *sango* (II, 78) per *sangue*, che, almeno al dì d'oggi, ci sembra proprio del napoletano, e medesimamente *doce* (II, 83), per *dolce*. Ma i bei studj dell'Ascoli hanno dimostrato come non sempre dallo stato odierno de' dialetti possano arguirsi le proprietà loro ne' tempi più antichi, e come nel loro corso essi abbiano lasciato o preso certe forme, che parrebbero appartenere ad altri parlari. E anche ci dà da pensare un poco la voce *abentare* (II, 52), che finora fu detta siciliana, e che se troviamo anche in Buonagiunta da Lucca può ben essergli venuta dall' esempio de' poeti dell' età sveva, cioè per la via dell' imitazione letteraria: la quale non potrebbe darci sufficiente spiegazione dell' apparire di tal vocabolo e degli altri due sopra notati, in documenti, come questi, prettamente popolari. Potrebbesi per tanto supporre che prima di giungere nel veneto, ove largamente furono intinte di fogge vernacole, le *Devozioni*, tramandate da confraternita a confraternita, passassero anche per taluna delle provincie del mezzodì, ed ivi leggermente si colorissero di qualche maniera propria a que' dialetti.

Ad ogni modo, tornando alla ricerca probabile dell' età, si dovrà supporre necessario un certo tempo, perchè le *Devozioni*, nate nell' Umbria, passassero nel Veneto, ed ivi assumessero abito novello, o per dir meglio, divisato; e tanto più se dovesse ammettersi la congettura che, prima di giungervi, attraversassero con largo giro altre regioni della penisola. E il non trovar qui ombra alcuna del parlar toscano parrebbe condurci a tempi, ne' quali il predominio della lingua non era ancora diventato, come fu nel secondo quarto almeno del trecento, vanto e merito particolare de' toscani, ed in specie de' fiorentini, i quali si appropriarono e recarono alle lor forme idiomatiche quasi

tutta la poesia delle altre provincie d'Italia. Assai strano è, senza dubbio, il non trovar qui traccia del parlare di quella regione, dove, poco appresso, a preferenza della nativa vedremo fiorire e durar per lunga età il dramma spirituale.

Ma sebbene, a veder nostro, anteriori alla data del 1375, le *Devozioni* si ricolleghino a qualche cosa di ancor più antico, secondo è provato dalla formola « come è consueto »[1], che ripetutamente vi ricorre, e che non può ad altro riferirsi, salvo ai primi abbozzi del genere, cioè alle Laudi drammatiche. L'importanza di questi monumenti sta dunque nel darci esempio di una forma intermedia, che non è più Dramma liturgico nè Lauda drammatica, e non è ancora Rappresentazione vera e propria. Si direbbe che la confraternita si sia sentita inabile alla più perfetta riproduzione de' grandi misteri religiosi ed abbia chiesto l'ajuto del clero, e che il dramma dalle cappelle e dagli oratorj delle compagnie siasi trasportato nuovamente, e per starvi più ad agio, fra le grandi navate del tempio. Intanto il luogo, ove le *Devozioni* si producono, l'unione intima colle sacre cerimonie, la direzione che ne ha il predicatore, mostrano la permanenza delle primitive tradizioni liturgiche; ma la lingua volgare, lo svolgimento sempre più libero de' sacri testi, la visibile intenzione di produrre negli astanti, oltrechè un senso di religiosa pietà, anche un'impressione di patetico diletto, fanno veder chiaro che, per quelle vie e per una notabile ricchezza di apparato, il Dramma ecclesiastico è presso ormai a tramutarsi in spettacolo teatrale.

Non riuscirà discaro, crediamo, al lettore il conoscere più addentro questi singolarissimi monumenti, mediante un'accurata analisi del loro andamento drammatico; tanto più che le copiose *didascalie*, dalle quali sono accompagnati ed illustrati, ci porgono anche il destro di dare un'idea del modo, col quale dovevano rappresentarsi. Questi sono gli unici avanzi, finora conosciuti, di un genere, al quale è lecito immaginare che la musa popolare di quel secolo désse altri compagni. Perchè, sebbene la mescolanza de' dialetti dia prova del peregrinare che fecero

---

[1] *In prima, separa Pietro e Jacobo e Johanne, como è consueto* (*Riv. Filol. Rom.*, II, pag. 14). *Li Judei li dàno aceto con fèl, como è consueto* (*Id.*, pag. 20). *Dito questo, Longino fiera a Cristo a lo lato, como è consueto* (*Id.*, pag. 21). *Dito questo, si facia sclamacione, secondo che è consueto* (*Id.*, pag. 21).

tra i volghi delle varie città italiane, sarebbe difficile ammettere che a questo solo esempio si debba restringere la facoltà poetica delle spirituali confraternite, nè dopo l'argomento capitalissimo della Passione si toccassero anche altri soggetti attinenti alla storia ed al dogma cristiano.

Niun dubbio che il luogo, dove si recitava, non fosse il tempio; ma aggiungeremmo volentieri che dovesse essere qualcuna appunto delle sacre basiliche, che, con particolare e tradizionale struttura, tuttavia sussistevano al tempo, al quale risalgono le *Devozioni*. E per quello che ci suggerisce un'attenta considerazione in proposito, doveva servir da scena quel punto della nave centrale, che un muro detto *tramezzo* separava dal coro e dal santuario, e che aveva a sinistra l'ambulatorio per gli uomini e quel per le donne a destra, e dove, addossata per lo più ad un pilastro, sorgeva la cattedra del predicatore.[1] Questa parte del tempio, lontana e distinta dal luogo destinato ai cantori, e più dal bema inaccesso, sacro ai maggiori misteri del culto, era massimamente appropriata a tal sorta di uffizj, che, sebbene connessi col rito, erano in fin de' conti una concessione del sacerdozio agl'istinti laici e secolareschi. Il pubblico stava nella gran navata di mezzo, avendo sul capo il predicatore che dirigeva il sacro ludo, e insieme colle sue parole lo commentava ai fedeli, e in faccia un tavolato, onde lo spettacolo poteva essere a tutti visibile. Questo tavolato, che era il vero e più ordinario luogo della rappresentazione, viene nelle *Devozioni* appellato col nome di *talamo;* e *thalamum* è voce registrata dal Ducange, dandole la spiegazione di *tabulatum*, e illustrandola con esempio tratto dal *Cerimoniale romano*.[2] Sul talamo dovevan essere diversi

---

[1] Per tutti questi particolari vedi gli scrittori di architettura e archeologia sacra, e fra gli altri il MAMACHI, *op. cit.*, lib. I, cap. 4, § 2.

[2] La parola *talamo* si trova anche in scrittori dei sec. XV e XVI. Così, parlando della festa sacra di mezz'agosto, l'ALTIERI nei *Nuptiali* (edizione Narducci, Roma, 1873, pag. 142) ricorda *la innumerabil moltitudine de talami, facole, de caporioni, luminarie senza fine, de confratrie*, ecc. E MASTROGIACOMO, *Cronaca di Napoli*, Napoli, 1845, pag. 163: *Fo exequta la iusticia sopra uno talamo eminente coperto de panni nigri*. E l'INFESSURA (v. raccolta dell'ECCARD, II, 1874): *Frate Bernardino fece ardere tavolieri, canti, brevi, sorti, capelli che furarano le donne, e fu fatto un talamo di legname in Campidoglio, e tutte queste cose vi furono appiccate ed arse.*

scompartimenti o capannucci, aperti sul davanti, fatti con assiti e tende, e di varia configurazione, comecchè ciascuno rappresentasse una regione, una città, un palagio, una stanza, ove svolgevasi parte dell'azione: e questi le nostre didascalie denominano *luoghi deputati.*[1] Sul *talamo* s'incontrano e operano i varj personaggi che non debbono fare o dire alcuna cosa in qualche *luogo deputato:* e di là, come da spazzo e scena comune, discorrono al popolo ogni volta che a lui direttamente debbono rivolgersi: come fa nella seconda *Devozione* San Giovanni, adoperando la formula, propria a' cantori di piazza, di « signori, donne e buona gente (str. 7), » e Maria parlando specialmente alle donne e alle madri (str. 76). Sul talamo poi si giungeva da varie parti: cioè, sia dalla porta o *regge*[2] del tramezzo, che era probabilmente, come nel dramma greco, l'entrata del protagonista, sia dalle navate laterali. E nelle *Devozioni* troviamo ripetutamente l'avvertenza: *vegna dalla parte delle donne;* o: *se ne vanno dalla parte delle donne;* e che veramente con ciò voglia significarsi il *matronèo*, e non un luogo specialmente destinato a coloro che facevano le parti femminili, si desume da questo, che Maddalena, uscita di là, ad un certo punto si scontra sul *talamo* con Maria che viene dall'altro lato. L'azione e la recitazione si fanno tanto sul *talamo*, quanto ne' *luoghi deputati;* e gli attori quando non hanno altro da dire o da fare, *vanno dentro*, e poi a suo tempo torneranno fuori, ovvero *vanno a sedere* nel loro capannuccio; secondo è necessario o no che restino visibili sempre agli occhi del pubblico.

---

[1] *Luogo deputato* vuol dire destinato a speciale e determinato uffizio. Così, ad esempio, SC. AMMIRATO, *Storie fiorent.*, lib. IX: *Volle che per onestà le meretrici in un luogo deputato abitassono.* - Questa frase trovasi anche in qualche *Rappresentazione:* ad esempio, nella *Distruzione di Saul: Partonsi con assai rumore e strepito di trombe, e giunti al loco deputato, Gionatas dice,* ecc.; nel *San Giorgio: Essendo al loco diputato, 'l dragone porta 'l fanciullo e la pecora* ecc.; nella *Santa Cecilia: E quando son giunti al luogo deputato, cantano questa stanza*, ec., Anche nella *Passione* di Revello, pag. 93: *Vadeno al suo loco deputato;* pag. 333: *Jesù sarà al loco deputato per l'orto.*

[2] Su questa denominazione della porta del tramezzo, vedi il BORGHINI (*Discorsi*, Firenze, 1755, II, 432), che rammenta opportunamente il verso dantesco: *Gli spigoli di quella regge sacra.*

Veduto così l'assetto generale delle due *Devozioni*, veniamo a quello speciale, e all'analisi di ciascuna. Nel primo dramma i *luoghi deputati* sono due: la casa di Marta e Maddalena, e il Monte degli olivi, posti alle due estremità del *talamo*, sicchè le due porte laterali del tramezzo figurino l'ingresso, l'una di Betania, l'altra di Gerusalemme: e ciò probabilmente era fatto sapere scrivendone i nomi al sommo. Cristo uscendo dalla porta del mezzo « mostra de venire da Jerusalem; » ove più tardi rientrerà « per un'altra porta, » cioè da quella di sinistra: egli va incontro alla madre che « stà in casa di Marta e Maddalena; » e l'abbraccia. Intanto siedono « a la mensa per manzare; e in questo mezo la madre stà con Cristo, e basalo dicendo sempre: filgio mio. » Si vede che gli attori mangiavano davvero, e che il convito era parte principale dell'azione, la quale volevasi rappresentata nella sua storica realtà. Qui è notevole avvertirsi che « uno de li manzaturi sia Lazaro; » e poichè egli non prende parte nessuna a questa *Devozione de zobiadì sancto*, è da congetturare che dovesse essere già altrimenti noto al pubblico, come personaggio di altro dramma anteriore. Il che poi potrebbe ragionevolmente far supporre che le due *Devozioni* sieno parti di un gran dramma ciclico della settimana di Passione, nel quale, ampliandosi le laudi proprie a ciascun dì della Pasqua, si rappresentassero gli ultimi fatti della missione di Cristo. Intanto « fornito lo manzare, Cristo chiama la Maddalena da canto, » e dicendole ch'ei deve andare a Gerusalemme, ove l'attende la morte, teneramente le raccomanda la madre. Ritorna dipoi al convito, « dentro dove stanno li altri, e la Maddalena rimane. » Maria va a lei e le dimanda:

> Che vole dire questo parlare
> Che ài fatto con mio filgiolo?

Indovinato il pericolo, Maria si getta a' piedi di Cristo, che « la leva suso; » e qui segue un dialogo fra la madre, che vorrebbe scongiurarlo a non morire, e il figlio, che dichiara giunto il tempo che in lui s'adempiano le antiche profezie. Chiesta e ottenuta la materna benedizione, si abbracciano; poi « Cristo va a sedere, » e Maria va prima da Giuda, inginocchiandosi davanti a lui, « e Juda la lasa stare inginocchiata; » indi da Pietro, « che non la lasa inzenocchiare: » ad ambedue raccomandando caldamente il figlio suo e loro maestro. Ottenuto di accompagnarlo,

« tutti insieme sende vanno verso Jerusalem, » e come sono a una delle porte, Maria dice a Cristo:

Io te aricomando a lo sumo Dio
Da poi che me lasi tanto sconsolata;
Tu vai a morire, o filgio mio,
Io rimango trista adolorata.

Egli dice di lasciarle appresso l'angelo Gabriele, che tosto apparisce, e Giovanni; e poi Maria così segue:

Benedicote, filgio, da che fusti nato,
E lo late che te de', o dolce amore;
Benedico lo tempo che t'azo afatigato,
Quando te portai in Egipto con dolore.
O filgio mio, che me exsi lo fiato,
Et per gran dolgia se speza el core;
Manda Joanne, filgio, per mene,
Quando serai in mezo de quelle pene.

« Dito questo; cadeno Cristo e la Madre in terra, e Cristo se leva, e sì entra per un'altra porta in Jerusalem. » Dopo nuovi lamenti di Maria, e consolazioni dell'angelo e di Maddalena, « se partono insieme, e tornano in Betania; » e andando, Maria così dice alle donne:

Vedite, done, per cortesia,
Con che cor me poso tornare.
Azo perduto la speranza mia,
E non so dove la dibia trovare.

E « dito questo, entrano dentro tutti insieme. » Qui « incomenza la Oratione che Cristo fese nel monte; » che è come la seconda parte — non diremo il secondo atto — del dramma, la cui anterior parte è intitolata: « Incomenza lo Convito che fece Cristo con la Matre lo Zobiadì sancto. » Ritorna adesso in scena Cristo co' discepoli, e « in prima separa Pietro e Jacobo e Johanne, come è consueto; e avanti che vadano a lo loco ordinato per orare, » Cristo li prega a posarsi, finch'ei preghi; e « dito questo, li tre Disceputi dormeno, e Cristo se ne va a l'oratione. » Cristo più volte torna a' discepoli e riprende l'orazione, finchè gli appare l'angelo, il quale da parte di Dio gli dice:

Che non ve dati tanto dolore
Da poi che aviti la morte acetata;
Chè senza vui non se po' fare,
Se volite lo mondo salvare.

Intanto che Cristo ritorna a' discepoli, si vede, probabilmente dalla porta aperta di Gerusalemme, che « se aparechiano gli armati per pilgiare Cristo. » La cattura non è verseggiata, ma le didascalie vi accennano, ponendo in bocca a Cristo, a Giuda e alle soldatesche le stesse parole del Vangelo, in latino. Dopo di che « li armati pilgiano Cristo, et liganlo con una corda, e così lo portano, e li Discipuli l'abandonano, e Johanne e Petro veneno dreto a Cristo. Qua fenise la Devotione de Zobiadì sancto. »

Molto più ricca di azione e complicata di assetto, e molto più acconcia a farci conoscere il Dramma sacro in questo momento importante della sua esplicazione, è la seguente *Devotione de Veneredì sancto*. La quale era preceduta da un sermone, che evidentemente narrava gli avvenimenti contenuti nel testo evangelico, mescolandoli forse di considerazioni devote; ma giunto « a quello loco quando Pilato comanda che Cristo sia posto a la colona, lo Predicatore tase. » A questo punto « vene Cristo nudo con li frustatori, e vano a lo loco deputato dove sta la colona, e portenlo per mezo de la zente, tanto homini quanto femene, si se può fare, e Johanne stà con Cristo; e posto che l'àno a la colona, li frustatori lo frusteno un poco devotamente, e poi stano in pace, cioè quando Cristo vole parlare a Johanne, » ordinandogli di andar da Maria, affinchè

.... io sia benedito da mia matre
Inante che mora, o caro frate.

Intanto « uno de li frustatori monstrando de li dare alcuno colpo, » dice a Cristo villanie; dopo di che, è « levato da la colona e portato dove è determinato; » mentre Giovanni volgesi al popolo, quasi chiamandolo a parte della pietosa tragedia:

Signori, done e bona gente,[1]
Per Dio ve prego che me debiate mostrare
Dûe trovase Maria dolente....

---

[1] Egual formula si trova nel *Planchs* provenzale *de Nouestro-Damo: Senhors e donnas, lo cor mi voul partir:* Arbaud, *Ch. popul. de la Prov.*, Aix, Makkaire, 1866, II, 228.

Finito ciò, « Madalena vegna da la parte de le done verso lo talamo, e afrontase con Johanne, » e insieme deliberano di andare a cercar Maria. « La Madalena se parte da lo talamo, e vano per scontrare a Maria che viene da l'altra parte, e avante che se scontrano, Maria vegna » dicendo:

Oimè dolente, che mala novella
Azo sentito del mio filgiolo!

E mentre che Maddalena racconta a Maria la cattura di Cristo, ecco ch'egli traversa il talamo « con la croce in collo, e con li latroni, e certe done li verano drieto, e Cristo si vòlta a le donne, » e dice:

Filgiole de Jerusalem,
Non pianzite sopra de me!
Piangiti sopra de' vostri filgioli
Che li amate con amore ardente,
Chè verrà lo tempo, quando non credete,
Che caderà la cità da li pedamenti.
Beato lo peto che mai non latao,
Et ancor lo ventre che mai filgio portao!

Recitando e camminando, Cristo « se aproxima a poco a poco dove sta Maria con Maddalena e Johanne, finchè se afrontano, e Maria se geta per abrazare a Cristo, e Cristo geta la croce in terra. » La madre « volendo pilgiare la croce, li Judei la cacciano, e Maria cade in terra per morta cun Cristo; e Maria stando cusi, li Judei portano Cristo a lo loco deputato per lo ponere in croce, e la Matre torna in sì da poi che Cristo è portato, e Maria non vedendo Cristo, se vòlta in verso le done, » e dice così:

Videte, done, che gran dolore
Sente la madre, trista, sconsolata.
Ànome levato lo mio splendore,
E a mi trista me àno lasata;
Oimè dolente, che me arde el core
Et mal' è per mi questa iornata.
Diteme, done, per cortesia
Dov'è andato: mostrateme la via.

La scena si porta ad altro *luogo deputato*, cioè a quello della Crocifissione, che probabilmente doveva esser nel fondo del *ta-*

lamo, ma che figurando un monte, e alta essendo la croce, e Cristo e le donne a piè d'essa, doveva potersi vedere anche dai più lontani. Attorno al Calvario, e ampiamente all'ingiro, dovevano stare le sepolture de' morti, che vedremo a un dato momento scoperchiarsi; su alto il Paradiso, a' piedi l'Inferno, che ambedue fra breve dovranno schiudersi.

Intanto che Maria, Giovanni e Maddalena « sende vano dove sta Cristo per essere posto in croce, » il predicatore « predica, e como fa signo che Cristo sia posto in croce, li Judei li chiavano una mano e poi l'altra, e chiavato che è lo levano su. » Maria giunge a piè della croce; e dopo cominciato il lamento, « lo predicatore predica, e mentre che predica non se faza niente; ma como fa signo, » i due ladroni parlano a Cristo, e al buono assicura egli che ascenderà seco in paradiso. « Dito questo, risuscitano li morti, » e le loro parole si alternano co' pianti della Vergine. Qui ritorna il predicatore, che « dechiara questo ato de li morti; e como fa signo, » Maria prega Maddalena che muova Cristo a parlar a lei, come ha parlato al ladrone. Ed egli la conforta, e chiama Giovanni, e a lui la raccomanda, e vuol che ella lo tenga per figlio. Maria volgesi alla turba, e così dice:

Signore, e done e bona gente,
Viditi quanto è grande el dolore
Che sente la matre aflita e dolente,
Che me a pasato fin a lo core.
Avia un filgiolo molto obediente
Che me portava grande amore;
Mo me à lasata piena de exilio,
Et àme dato Johanne per filgio.
O filgio mio, filgio amoroso,
Como me lasi sconsolata!
O filgio mio, tanto precioso,
Como rimango trista adolorata!
Lo tuo capo è tutto spinoso,
Et la tua faza de sangue bagnata.
Altri che ti non volgio per filgio,
O dolce fiato, e amoroso gilgio.

Così dicendo, cade per morta abbracciando la croce; « e in questo mezo lo predicatore predica, finchè Cristo fa ato de dire,

e, come fa ato, » Cristo prega il padre. Allora « Deo Patre parli a li Angeli, che vadano e stiano voltati a Dio Patre per fin che parla, » e dice loro:

> Da lo mundo ostendo una grande voce
> Che me à moso a grande pietade;
> Chè lo mio filgio grida da la croce
> Che l' è fata grande crudelitade
> Da quello populo che tanto è feroce,
> Pieno de invidia e grande iniquitade.
> Confortatelo presto da parte mia:
> Fin che mora con lui state in compagnia.

Allora « gli Angeli se inchinano a Dio Patre, e sì se parteno, e dessendono fin in mezzo; » cioè sul talamo, e vanno cercando ove sia il Golgota, e quale de' tre crocifissi sia il figliuol di Dio: e il primo dice agli altri:

> Risguardate un poco, o Angeli beati,
> Si cognositi nostro Creatore.
> Tre in cruce stanno chiavate,
> Quello de mezo non ave colore....
> Pare che sia lo benigno Segnore.

Il secondo angelo scioglie il dubbio con un' ingenua citazione dell'*Apocalisse:*

> Secondo che pone Johanne ne l'Apocalipsi.

Mentre gli angeli si accostano a raccogliere il sangue che spiccia dalle ferite del crocifisso, ecco che, come si è aperto il cielo, si spalanca pure l' Inferno, e « lo Demonio ven fura, e va sopra la croce da la man drita: » intanto che « li Judei dàno a Cristo aceto e fel, come è consueto, facendosi befe di lui. » Il demonio sta alle vedette per prender l'anima del morente, e intanto « lo Predicatore predica. » Indi « lo Demonio parla a Cristo, con voce umile » dapprima, ma poi « più forte: »

> L'anima tua a lo inferno portarazo,
> Dove serà forte tormentata,
> De zò che me ài fato me vendicarazo
> Quanto serà da lo corpo cazata.

E Cristo di rimando:

Quando serà l'anima dal corpo uscita
Te ligarò con una catena....
Avrai da mi mortale ferita
Et non porai resistere a la forza serena;
Vederamo presto a lo Limb'andare,
Et li anime de li Sancti Patri cazare.

Longino adesso si avvicina, e « fiera Cristo a lo lato, come è consueto, e receputo che à lo vedere, » riconosce in lui il figliuol di Dio. Ma Cristo pronunzia le estreme parole, e allora « lo Demonio se gita a l'anboconi in terra, e lo Predicatore predica; e quando farà signo, » Maria dice al popolo:

Vedite, o done, che grande dolore
Sente la matre trista sconsolata
De lo mio filgio, patre e Signore.

Vengono poi Giuseppe e Nicodemo « con le cose aparechiate per deschiavare » il crocifisso, e ciò fatto lo pongono fra le braccia alla madre. « Dito questo, se faccia sclamacione, secondo che è consueto: e poi stando Cristo dov'è ordinato, la Matre se meta in mezo et Johane al capo e la Madalena al piè; e la Matre se lamenta sopra li membri di Cristo, ad uno ad uno basandoli. » Dopo di che, « voltandosi al populo, dica con li ati de le mane: »

Io so' la matre trista sconsolata
Et so' rimasa senza consilgio.
Più che mai dona era consolata,
Nante che morise lo mio filgio.
Et mo da omne persona so' abandonata.

Qua vien l'angelo a confortar Maria, che gli risponde:

Non me chiamar omai Maria!
Da poi che perdo lo mio filgio piacente,
Io so' più trista che dona che sia.

Ma egli è Dio stesso che le ordina di cessare la gran lamentazione, ed ella obbedisce. Giovanni le persuade di tornare « dentro a la citate; » e intanto che Giuseppe e Nicodemo mettono Cristo nel sepolcro, i tre afflitti « sende vano per la via de le done: » e mentre così camminano verso l'uscita laterale, Maria dice:

Oimè dolente, cà non azo core
De voler a la citade entrare.

E volgendosi al cuor delle madri:

O bono done, che filgi avete
Con quanti guai sì le alevati!
Ora me dite quando le aterate
Che grande dolgia ne lo cor avete!

E giungendo alla porta di Gerusalemme:

Entrome dentro a la citade,
Et vengo a ti, Jerusalem dura,
Che ài fato tanta crudelitade....
Io me ne entro, e lo mio filgio non truovo.

Indi mostrando i chiodi della Passione:

Segnore e done, vediti per cortesia
Se mai fo fatta tanta crudelitade
Como a lo filgio de l'aflita Maria.

Intanto Maddalena che è rimasta « un poco indrio, » si volge « al populo, » e così dice:

O bona gente, volgiove pregare
Che lo mio consilgio vui ascoltate.
Che Adam homo[1] debiate perdonare,
E più non volgiate stare ostinati;
A la morte de Cristo debiate pensare,
Se volete da esso esere salvate.
Lui perdona a chi le dede morte,
Et lor pregando diceno forte.

E « dito questo, entrano dentro in Jerusalem; » ed ha fine la *Devozione*. Ma dall'ultimo verso sarebbe difficile cavare un senso, se non vi si scorgesse, come avvertì anche il Palermo,[2] un invito agli spettatori di gridare, anzichè il *Plaudite* dell'antica commedia, un *Perdoniamo*, o meglio, come usavasi al finire delle prediche che fortemente muovevano gli animi, un *Miseri-*

---

[1] Forse: *Che ad onn'homo.*
[2] *Op. cit.*, pag. 290.

cordia prorompente da mille bocche con voce d'intimo e cordiale pentimento, e, come morale ultima dello spettacolo, echeggiante sonoro sotto la volta del tempio.[1]

Tali sono queste due *Devozioni*, le quali traducono in forma drammatica il racconto evangelico, strettamente esemplandolo quanto ai fatti principali, ma non senza qualche accatto agli apocrifi, alla liturgia e agli ascetici contemporanei, specie nelle lamentazioni. Ma l'idea del dramma è la scrupolosa rappresentazione della Passione; tanto che non par indegno che Cristo venga nudo in scena, che si vegga flagellarlo alla colonna, sebbene si raccomandi che si frusti solo un « poco » e « devotamente. » Più difficile però e faticoso doveva essere l'episodio della crocifissione, e fors'anco non senza pericolo; pure, quando pensiamo che anche a' dì nostri, per tradizione secolare, la Passione rappresentasi in Oberammergau di Baviera ed altrove, con scrupolosa osservanza della realtà, non dovremo dubitare che altrettanto non potesse farsi anche nel tredicesimo e nel quattordicesimo secolo.

Certo è che col parteciparvi di angeli e di demoni, di morti e turbe, di Dio Padre e di Satanasso, lo spettacolo doveva avere una grandiosità e solennità, che l'esser dato nel tempio e l'intrecciarvisi della predicazione, cooperavano ancora ad accrescere. Tuttavia rozzo è lo stile, semi-barbara la poesia: e le sovrapposizioni di varj dialetti hanno sminuito ogni pregio alla forma, togliendole anche quel carattere d'ingenuità, che certamente non le mancherebbe, se predominasse uno stesso e solo vernacolo. Da questo lato le Laudi umbre sono più pregevoli; ma queste abbiamo noi nella loro veste originale e genuina; qui, invece, non vi ha quasi verso che, nella meschianza degl'idiomi, non abbia perduto, non che il vigore e il colorito, ma pur anco la giusta misura. Ma se la semplice maestà dello stile evangelico è mortificata dalla rozza semplicità del volgare, e dal mal impasto degl'idiomi: se la parte dell'affetto è soverchiamente stemperata, come nelle lamentazioni di Maria: se

---

[1] Nella *Passion* del GREBAN, due volte (pag. 261, 361) il Predicatore nel Prologo invita gli astanti a gridare *sans dilacion Humblement:* Ave Maria, e *ce devot salut accompli,* prosegue nel suo discorso, e alla fine della quarta giornata e del dramma, *pour finer nostre Mistere..., et que la fin meileur appere* invita a intuonare il *Te Deum* (pag. 451).

dall'aspetto letterario, in una parola, questi monumenti la cedono ad altri contemporanei, e senza dubbio v'è più accento di vera poesia nella riferita Lauda di Jacopone, non però le due *Devozioni*, come anelli intermedj, sono meno utili a conoscersi e a studiare per lo scopo delle nostre ricerche sulla storia del teatro.

Alle due *Devozioni*, rimanipolazione veneta di originali umbri, si riaccostano altri documenti, proprj dell'Abruzzo[1] ma ne'quali, in alcuna parte de' brani ond'essi si compongono, paiono ritrovarsi forme spettanti all'idioma umbro.[2] Rispetto all'arte, questi documenti di che ora dobbiamo intrattenerci, segnano un grado di svolgimento minore di quello delle *Devozioni*, ma con queste hanno ciò di comune, che il predicatore è pur in essi il personaggio principale e il direttore di tutto il dramma immaturo, e la predica è intimamente connessa coll'azione.

Tre sono questi singolari documenti, fattici conoscere dal sig. dott. De Lollis e ch'egli ha tratto da codici di prediche, provenienti l'uno dal convento di S. Angelo d'Ocre, e in fondo al quale si legge la data del 1461: l'altro dal convento di S. Bernardino in Aquila e scritto sulla fine del secolo XV. Il primo di questi componimenti semi-drammatici è introdotto in un sermone della Domenica delle Palme. Il predicatore narra in latino l'entrata di Cristo in Gerusalemme, e ad un tratto prende a dire come *ad alios pueros unus illorum dicebat:*

Intendete, o pueri et boni iovencelli
Quello che vi dico de bon core:
Questo scì dico ad ricchi et poverelli:
Ad Christo fecciamo tucti grande honore,
In excelsis chiamaremo: Osanna, osanna,
Portando in mano li rami della palma.

Altre sestine seguono a questa: di un altro fanciullo, di uno delle turbe, e poi di uno scriba, che salutano o minacciano Cristo: e infine di Cristo che deplora i guaj che verranno sopra Gerusalemme. Evidentemente questi sono brani di un componimento drammatico: ma non si può in essi vedere se non un pre-

---

[1] C. De Lollis, *Ricerche abruzzesi*, Roma, Forzani, 1887 (Estr. dal *Bollett. dell'Istit. Stor. Ital.*, n.° 3).

[2] Id., *ibid.*, pag. 42.

stito del predicatore da qualche cosa che doveva esser ben noto al pubblico cui parlava. Per rendere più evidente la scena da lui presa a descrivere, il predicatore ha avuto qui ricorso a un brano poetico nel quale, davanti ai fedeli, soleva atteggiarsi la stessa materia, fors' anco in quella medesima chiesa dov' egli sermonava. Nulla pertanto può indurre a credere che questo brano volgare fosse in quel momento della predica recitato da speciali attori: il predicatore cita opportunamente questo pezzo drammatico, al modo che avrebbe potuto citare un luogo teologico o un brano storico di questo o quell' autore, ma avendo cura di notare quali sono le varie persone che parlano.[1]

Degli altri due documenti più difficile è determinare la vera natura. Qui non si tratta più di citazioni, ma vi è un misto di narrazione e d'azione. A lato al testo si trovano quasi sempre ed in volgare i nomi de' personaggi, nè mancano indicazioni sceniche, come ad esempio: *Respondit Magdalegna Virgini benedicte cum fletu et lamentu et ululatu dicens* ecc. Altrove è espressamente avvertito in margine: *narrans;* e quel che segue non ha più forma dialogica, ma è semplice esposizione di fatti. Vi è dunque una parte narrativa ed una drammatica, fra loro distinte. E qui giova sapere che il fondo di tutta questa intercalazione volgare e poetica nel sermone latino, è il noto poemetto in ottava rima sulla *Passione*, attribuito al Cicerchia o al Boccaccio, ma che dall' autore del sermone verrebbe appropriato al Petrarca, e che è mescolato con altra narrazione in sesta rima e con brani di laudi di Jacopone e d' altri. Il poemetto è largamente adoperato così dal padre Bernardino come dal padre De Ritis, autori de' sermoni, tralasciando soltanto alcune ottave di retorica amplificazione o di mera narrazione. Ma talune di quest' ultime necessariamente sonosi dovute conservare per rannodare le varie parti dialogiche, e a queste ben conviene l' avvertenza, in qualche caso espressamente notata, che si narra e non si rappresenta.

Infin de' conti può dunque dirsi che qui abbiamo un poemetto volgare, e assai diffuso fra il popolo, introdotto in una predica

---

[1] Non diverso carattere ci sembrano avere alcuni pezzi volgari in versi in un quaresimale del secolo XV di un codice di S. Angelo d'Ocre e altri rinvenuti in un codice del convento di Capistrano, pur dello stesso tempo, de' quali informa il sig. De Bartholomaeis, *op. cit.*, pag. 75 e segg.

latina, e, parte narrato, parte recitato e atteggiato. Ma chi veramente recitava ed atteggiava questi brani drammatici? Il signor De Lollis è inclinato a credere che la recitazione fosse fatta « non da un complesso di attori, ma sì dal solo predicatore. Questi narrava e descriveva la Passione di Cristo.... ma nei momenti più drammatici dell'esposizione, egli veniva fuori con dei brani di rozza poesia, in cui la forma dialogica predominava, e gli attori, già preparati ed istrutti, si movevano ad ogni suo cenno per rendere evidente agli uditori quel che il predicatore descriveva o narrava. Io non voglio già dire che presso quei devoti l'arte della mimica fosse giunta a tal perfezione, che essi potessero, con una maravigliosa prontezza di gesti e di movimenti, tener dietro alle parole del predicatore e fedelmente tradurle in azione: non voglio neppur dire che per un momento solo vi fosse la perfetta contemporaneità tra l'azione degli uni e la parola dell'altro; ma ritengo che quelli, obbedendo al cenno del sacerdote, il quale doveva saper cogliere il momento giusto per darlo, ponevano successivamente sotto gli occhi del pubblico i momenti più interessanti del dramma della Passione secondo il Vangelo. »[1]

Pur consentendo coll'egregio scopritore di questi documenti drammatici abruzzesi, ch'essi non sieno vere *Rappresentazioni*, secondo il valore storico della parola, quand'anche ne abbiano certa ampiezza di svolgimento, non crederemmo che altrettanto si discostino dalle *Devozioni* perchè qui non si avveri, come in quelle, che « varj personaggi rappresentino le diverse parti del dramma. » A noi sembra invece che in questi testi abruzzesi al predicatore, oltre il testo latino della predica, spetti pure la parte volgare narrativa, e che le parti dialogiche dovessero veramente venir recitate da' personaggi designati in margine (*sequita Johanni: sequita la donda* ecc.), anzichè esser semplicemente atteggiate da attori muti. Il De Lollis stesso ha veduto la difficoltà che vi doveva essere a preparare ed erudire per modo questi attori muti, che accompagnassero prontamente e con esatta rispondenza di gesti, le parole del predicatore. Doveva certamente riuscir men arduo ammaestrarli ciascuno a far la propria parte, tanto più che poteva aiutarli la tradizione e la pratica dell'anteriore laude drammatica. Ed il De Lollis stesso ammette che, es-

---

[1] Pag. 33.

sendovi alcune lacune nella narrazione del predicatore, gli attori le colmassero non solo colla loro pantomima, ma pronunziando « allora anche qualche parola. » Se non che, per qual ragione fingerseli parlanti quando il testo nulla dice in proposito, e raffigurarseli muti quando invece il testo lascia supporre che parlassero? Quanto alle lacune, esse vi sono senza dubbio, e nulla, ad esempio, è detto anche dal predicatore, della comparsa di Cristo innanzi ad Anna e della deposizione dalla croce fatta da Nicodemo: ma qui è appunto il caso di supporre un'azione muta, la rappresentazione cioè del fatto, animata ed effettiva, ma senza parole: il mutamento di scena e d'azione, evidente per sè medesimo, senza bisogno di parlato commento.

Insomma, a veder nostro, abbiamo ne' documenti abruzzesi una singolar forma, propria di codesta regione, dove « l'intensità del sentimento mistico » potè trattenere ed impedire il pieno svolgimento drammatico; una forma, in che un poema misto di narrazione e di dialogo, vien introdotto in una predica latina, per render più viva ed efficace la rappresentazione de' fatti della Passione agli occhi e al cuore degli astanti, e dove s' intrecciano predica, racconto e dramma: i due primi attribuiti al sermonatore, l'altro ad attori speciali. Questa forma abruzzese è del resto inferiore a quella delle *Devozioni*, perchè in queste la parte del predicatore è di commentatore e moralizzatore, e il dramma procederebbe anche senza di lui, laddove invece nella forma abruzzese, se egli mancasse o fosse messo da banda, le varie parti del dialogo rimarrebbero fra loro disgregate. Qui, come nell'antichissimo dramma francese della *Resurrection*, la parte narrata è intimamente congiunta colla parte rappresentata, e ambedue formano un sol tutto.[1]

Più tardi il dramma abruzzese raggiunse una forma più ampia e regolare, e soprattutto fece a meno del predicatore. A que-

---

[1] Vedi altri esempj abruzzesi di tal forma immatura, nella quale ha parte il predicatore, anche nel De Bartholomaeis, *op. cit.*, 71-2. Per uno di questi esempi, il De Bartholomaeis ammette che un *attore bello e buono, vestito da Cristo, attraversi la chiesa con la croce in collo, tratto dai Giudei, e si faccia crocifiggere, e risponda con discorso diretto alle parole di Maria.* Ma non intendiamo per quali argomenti aggiunga che *quanto alla parte di costei, tutto ne induce a credere che venisse sostenuta dal predicatore stesso.*

sto ulteriore svolgimento potrebbero appartenere, e a veder nostro appartengono, i drammi del codice Morbio. Questo, secondo c'informava già il prof. Rajna,[1] contiene, frammischiati a componimenti del tutto lirici, o Laudi, altri di forma drammatica: in primo luogo, il riferito *Lamintu della Nostra Donna*, che fors'anco ha cotesto posto nel codice come più antico; e poi: *la Devotione della festa de Pasqua, la Decollation de S. Johanni Bactista, la Devotione et festa de Sancta Susanna, la Dinsposatione et festa della nostra Dopnna, la Devotione et festa de sancto Petro martire, la Legenna de sancto Tomascio.* La lettera del codice si va sempre più allontanando dalle forme più antiche, e all'ultimo sembra del cadere del secolo XV: e si direbbe che il libro fosse scritto da diverse mani, via via registrando ciò che per la confraternita di s. Tommaso si andava componendo ne' due generi, lirico e drammatico. Alcune laudi in onore di s. Bernardino, che trovansi innanzi la *Devozione di S. Susanna*, fanno supporre che il rimanente almeno sia posteriore al 1444, anno della morte del Santo. Il metro è in tutte queste *devozioni* quello della *sestina*, con qualche *tornello*, o versi rimanti a coppia e che stanno a se: salvo che gli angeli per lo più adoperano la strofa di sei versi ottonarj, e questo metro è adoperato anche ogni qualvolta due personaggi parlano « a coppla » cioè insieme, all' unisono. Maria e qualch'altro personaggio usano la strofa della ballata di otto versi, intrecciati di endecasillabi e settenarj. Manca sempre in questi drammi l'annunziazione e la licenza: lo svolgimento è semplicissimo, e così l'apparato scenico.

Abbiamo poi, in un manoscritto del sec. XVI, la *Istoria de santa Rosana*, una *notabil et exemplar Storia o vero Representation tracta dal Testamento vecchio*, che è il sagrificio d'Abramo; la *Representation del diserto*, la quale raffigura Satana co' suoi diavoli *Zabrino, Serpentino, Grifone* e *Farfante*, che tenta Cristo; e una *Passione* e *Resurrezione* e *Apparizione* in Emaus.[2] Che, ad ogni modo, nella seconda metà del quattrocento, e tanto più da poi, il dramma sacro raggiungesse in Abruzzo il periodo del suo maggior svolgimento, lo sappiamo da uno storico aquilano, il quale da documenti ora perduti, raccolse la notizia che nel 1477

---

1) *Perseveranza*, 27 Agosto 1878.

2) G. Pansa. *Illustraz. di un cod. abruzz. di S. Rappresentaz.*, nel *Bibliofilo*, X 25.

« da' rettori Angelantonio d'Antonio e Giovanni Ferracciolo furono fatti rappresentare varj misteri delle sacre storie, non men del vecchio che del nuovo Testamento » e che a tal uopo si allestissero « macchine, statue, testiere, armi, maschere ecc.[1] » Ma con ciò siamo a tempi assai inoltrati: e a tali ultimi termini il dramma abruzzese poteva esser giunto tanto per virtù propria, quanto per imitazione de' modelli fiorentini, de' quali, come altrove, si avesse avuto anche costà qualche sentore.[2]

XV

SE LA SACRA RAPPRESENTAZIONE NASCESSE NEL SECOLO XIV

Il nostro soggetto ci conduce adesso, e quasi senza più muovercene, a Firenze: ma nella tela storica che stiamo ritessendo trovasi qui un ampio e deplorabile strappo, che niun documento ci ajuta a riempire.

Abbiamo testè veduto la Lauda assumere nuova forma e proprio nome di *Devozione*, e questa avviarsi a diventare, come fu più tardi, *Sacra Rappresentazione;* dall' Umbria l'abbiamo veduta distendersi per un lato agli Abruzzi, per l'altro alle provincie del Veneto. Ma qui ci mancano a un tratto notizie per continuarne seguitatamente la storia; nè solo quanto ai paesi, ove si trapiantò, ma anche rispetto alla regione, ove ebbe primieramente la vita, e dove abbiamo soltanto qualche indizio che continuasse a vegetare oscuramente,[3] finchè anche ivi, o per

1) De Bartholomaeis, *op. cit.*, pag. 68.

2) Non ci allunghiamo maggiormente su questi drammi abruzzesi, perchè alcuni non vedemmo: altri, quelli del cod. Morbio, potemmo esaminare solo fuggevolmente. D'altra parte i valenti giovani, che abbiamo ricordato, e più specialmente il sig. De Bartholomaeis, si propongono di illustrarli fra breve ampiamente.

3) Gli *Inventarj* pubblicati dal Monaci (*Riv. Fil. Rom.*, I. pag. 257-60), attestano la durata della pia consuetudine, specialmente per gli anni 1339,

svolgimento intrinseco o per imitazione e quasi di riflesso, non si veda in forma più ampia e compiuta. Dopo un corso abbastanza lungo di anni troviamo, adunque, la nuova foggia del Dramma religioso già cresciuta e adulta e come in proprio suolo fiorente nella maggior repubblica toscana. Che se non ci appare strano sì fatto trapiantamento, avuto riguardo alle strettissime relazioni che per vicinità topografica, e quasi continua identità d'interessi politici e legami di fazioni e ricambio di magistrati, condottieri e letterati, e traffico di mercanzie e conclusione o rinnovamento di taglie e leghe, insieme congiungevano l'Umbria e la Toscana, Perugia e Firenze; e se ciò che accadde pel genere drammatico altro non è, in fin de' conti, se non ripetizione e conferma di quello che pur si osserva rispetto alla Lirica ed all'Epica, anch'esse venute di fuori, ma in mezzo alla vigorosa e culta cittadinanza del glorioso comune guelfo raggentilite e perfezionate; ignoto tuttavia resta, e resterà fino ad ulteriori scoperte, quando e per quale modo venisse la Devozione umbra recata in Firenze.

Ma che il Dramma sacro, il quale dall'Umbria vedemmo trapiantato nel secolo XIV in altre provincie della Penisola, non dovesse esser giunto di buon'ora anche in Toscana e più spe-

---

1342, 1367, 1376, 1380, vale a dire per tutto il secolo XIV. Aggiungansi queste notizie tolte da spogli de' libri della Confraternita dell'Annunziata, comunicatemi gentilmente dal professore ADAMO ROSSI di Perugia. - Libro di spese dall'anno 1370 al 1376, pag. 19: *Denari* 11 *e soldi* 6 *per la palomba per la festa* (dell'Annunziata); pag. 125: *Speso per refe per la cordella della Palomba.* - Libro di spese del 1376, pag. 3: *E anche diede a Paulino quando noi femmo la Devotione de sancto Paulo, solde cinque.* - Libro del 1380: *Ancho è speso per V lib. d'olio per la notte de Natale. Ancho è speso per una soma de paglia per la dicta notte. Ancho è speso per le bestie della dicta notte. Ancho è speso per glie Prete della dicta notte.* E a pag. 101: *Ancho è speso per vino quando facemmo la Devotione de Magie.* - Libro dal 1385 al 1392, anno 1386: *Per un portadore quale arecho alla fraterneta un punno indeco per la Devotione del Limbo, bologn.* 6. *Per un portadore quale arecho alla fraterneta una faccia de la fraterneta de S. Pietro martire, bol.* 6. *Per far onore a certe cantori al tempo della Ascensione, bol.* 3. - Nell'anno 1388 fra le cose appartenenti alla Fraternita si nota, pag. 44: *Capellatura di piue cholore, e barbe de piue colore;* e già nel più antico libro dal 70 al 76 è registrata, pag. 116: *La capellatura della Madalena,* ecc.

cialmente in Firenze, non sembrerà certo cosa ammissibile: benchè solo per congettura possa affermarsi quivi essersi fatte in allora divote Rappresentazioni drammatiche. Onde se nella novella LXXII del Sacchetti leggesi di un amico dell'autore « che veggendo il dì dell'Ascensione all'ordine dei frati del Carmine in Firenze, che ne facevano gran festa, il nostro Signore su per corda andar su in verso il tetto, e andando molto adagio dicendo uno: *E' va sì adagio che non giungerà oggi al tetto*, e quel disse: *Se non andò più ratto, egli è ancor tra via:* » certo è che qui si accenna ad una Rappresentazione; ma se figurata soltanto o anche parlata, non è egualmente chiaro. Alla prima opinione ci condurrebbe la memoria dello spettacolo simbolico dell'Inferno fatto nel 1303 sul Ponte alla Carraja, nonchè quello che diremo in appresso dell'indole delle più antiche feste religiose fiorentine: alla seconda parrebbe confortarci l'esempio dell'Umbria e di altre parti d'Italia, ove già nel Trecento avevasi un dramma, rozzo quanto vuolsi, ma parlato e recitato da personaggi.

Ci preme, intanto, prendere ad esaminare alcuni monumenti drammatici che vorrebbero farsi risalire al Trecento. In un codice bolognese del secolo XV, ricco di molti scritti ascetici e popolari, in verso ed in prosa, trovasi anche una specie di Rappresentazione, intitolata: *Partimento che fece Messer Jesu Cristo la sera della Zuobia santa per andare in Jerusalem a dover essere crocifixo e morto, e le parole che ebbe con la Madre sua dolcissima.*[1] Più che di un ignaro popolano, direbbesi il *Partimento* composizione di qualche frate, cui un certo studio in grammatica e in divinità avesse intorbidata e guasta la vena dell'affettuosa ispirazione poetica. È un dialogo abbastanza prolisso in settantaquattro ottave, fra la Madre che si prova con argomenti umani a distogliere il Figlio dal martirio, e Cristo che le risponde cogli argomenti della più volgare teologia, finchè entra per terzo personaggio anche la Maddalena a confortare Maria. Ma se può dirsi, per quel che noi ne sentiamo, che il *Partimento* sia privo d'ogni pregio poetico, non rispondendo

---

[1] Vedi nel *Propugnatore*, I, pag. 258, l'illustrazione del codice e del *Partimento* fatta dallo Zambrini, al quale per l'amicizia ch'ei mi portava e della quale serbo sempre affettuosa memoria, mi confesso grato della comunicazione del testo qui preso in esame.

punto, neanche per schietta ingenuità, alla grandezza del soggetto, più difficile è affermare a qual regione d'Italia e a qual dialetto appartenga. Che se quel *zuobia* può supporsi da mano veneta posteriormente aggiunto nel titolo, si direbbe poi opera di scrittore veneziano anche il resto, trovandovi *venere* per *venerdì*, e *volù* per *voluto*, e *mare* per *madre*, in rima e fuori. Invece il *nanti* più volte ripetuto, e un *lasciaròne* per *lascierò*, sanno d'umbro o di romanesco, mentre poi altre forme sembrerebbero accennare a vernacoli ancor più meridionali, come *prisi*, *ottenire*, *sostenire*, *sospisi*, *remanire*, e simili. Di altre, come *sipi* per *sii*, non sapremmo che pensare: e *antisi* per *antichi* e *noglire* per *nuocere* e la strana parola *invenerno* si direbbero quasi uscite dal cervello dell'autore. Quando poi vediamo rimare fra loro *commesso*, *peso*, *processo*: *colonna*, *persona*, *corona*, e *orto* con *molto*, e *volte* con *morte*, non sapremmo se qui si abbiano vestigia di pronunzie dialettali, o prove sempre più forti dell'imperizia dell'autore. E tuttavia si direbbe, letto tutto quanto siffatto sconcio abbozzo drammatico, che esso dovesse essere scritto originariamente in Toscana, e da più copisti di diverse parti ridotto a poco a poco a quell'ibrido aspetto, nel quale ci si presenta. E quanto all'età, sebbene il codice sia di lettera del Quattrocento, nulla vieterebbe supporre composto il *Partimento*, come fu asserito, nell'ultima metà del secolo antecedente, al pari di molte altre delle scritture, alle quali trovasi unito; ma nulla, neanche, lo accerta.

Francesco Palermo per primo diede notizia della *Rappresentazione d'uno Santo Padre e d'uno Monaco, dove si dimostra quando il Monaco andò al servizio di Dio, e come ebbe molte tentatione, et era buono servo di Dio, intanto ch'el Santo Padre suo maestro con chi stava, volendo intendere che luogo dovesse avere in cielo, fece oratione a Dio, che gli rivelassi in che stato gli era.*[1] Dandone un'ampia analisi,[2] avvertiva il chiaro illustratore de' Codici palatini che, sebbene la Rappresentazione

[1] Vol. II. pag. 337.

[2] Dei sunti del PALERMO si valsero i critici tedeschi che or ora nomineremo; onde non è esatto quel che dice il DE SANCTIS che, per discorrere di questo dramma, essi « non hanno dubitato di venire di proposito a Firenze, seppellirsi nella Biblioteca Nazionale, e consultarvi quei manoscritti. »

apparisse copiata nel 1485,[1] era da tenersi per « più antica dei primi anni di esso secolo: » sì perchè evidentemente composta non in servizio del pubblico, come le molte a stampa, ma pei monaci: e sì per l'assenza del comico buffonesco, per la naturalezza e semplicità delle scene, e per la schiettezza e beltà della lingua: tale che « niuna delle Rappresentazioni toscane del secolo XV vi si avvicina. » All'Ebert[2] poi, ed al Klein,[3] parve trovar qui il più antico esempio di *Miracolo* in poesia volgare: e pel De Sanctis, che lo pubblicò per intero, « se non è il più antico de' Misteri italiani, come pare ai due critici stranieri,[4] è certo antichissimo;... probabilmente ritoccato o ripulito da qualche frate verso la fine del secolo decimoquarto. »[5] Ammettendo di buon grado che il componimento sia anteriore alla data del codice che lo contiene, non sapremmo dar molto valore a taluno degli argomenti addotti a provarne l'antichità. Nè ci sentiamo così sicuri, come gli acuti critici che in questa disamina ci hanno preceduto, nel battezzarlo per *Dramma claustrale*, destinato cioè ad un ristretto uditorio di frati, anzichè a un più vario e numeroso pubblico. E' ci pare che si sia giunti a codesta affermazione, non tanto considerato l'argomento prettamente monastico, chè anche altri drammi hanno siffatto carat-

---

[1] Questa data sta nel Codice dopo la trascrizione dell'*Abramo*, e così suona: *Finita la festa d'Abraam composta per Feo Belcari a dì 24 ottobre MCCCCLXXXV.* Ora è evidente che qui il copista ha copiato non da un codice, ma dalla prima stampa rarissima dell'*Abram* che porta cotesta sottoscrizione, la quale designa il giorno in che fu terminata la composizione tipografica, cosicchè dopo *Belcari* si dovrebbe porre un punto. Nè può intendersi altrimenti, per la ragione semplicissima che il Belcari, morto il 16 agosto del 1484, non poteva il 24 ottobre dell'anno successivo scrivere una Rappresentazione, che del resto sappiamo già compiuta nel 1449. Erra dunque il PALERMO (pag. 336, 372-73) nell'accogliere cotesta data come indizio dell'anno, in che il codice fu scritto, non servendo ad altro che a segnare un termine, oltre il quale non si può con certezza far risalire.

[2] Nel *Jahrb. f. rom. literat.*, V, pag. 73 (1863).

[3] *Gesch. d. italien. Dram.*, Leipzig, Weigel, 1866, I, pag. 157.

[4] Anche questo è inesatto: l'EBERT seguìto dal KLEIN lo risguarda soltanto *als das älteste Mirakelspiele.*

[5] Vedi DE SANCTIS, *Un dramma claustrale,* nella *Nuova Antologia*, XIII, pag. 437 (anno 1870); riprodotto ne' *Nuovi Saggi Critici,* Napoli, Morana, 1879, pag. 77.

tere, senza perciò doversi dire proprj ai soli chiostri, ma trattivi piuttosto dalla sentenza de' primi versi, ne' quali l'Angelo così annunzia la festa:

> O voi che avete mutato de fore
> L'abito, per andar me' pel cammino
> Che ci fu scôrto dal pio Salvatore,
> Così vogliate drento del divino
> Amor vestirvi.

Ove, a prima vista, parrebbe certo non potersi trattare se non di frati veri e proprj; ma poi nulla vieta il riconoscere in quelli cui sono dati tali ammaestramenti, dei membri di Confraternite laiche, che, come è notissimo, vestivano abito speciale quando erano insieme ragunati agli uffizj delle sacre congreghe.[1] E, più oltre procedendo, vedremo come un grandissimo numero di questi drammi fu nel secolo decimoquinto e nel successivo recitato appunto dai componenti qualche Confraternita laica, ne' luoghi da queste posseduti.

Nuovo argomento ad escludere che questa rappresentazione del monaco sia cosa claustrale, sono certi versi, ne' quali con evidente riferimento ai tempi correnti, e non già a quelli, a che il fatto risalirebbe, si fa una assai trista e mordace descrizione de' costumi monastici. Dice infatti il Compare per distogliere il giovane dal farsi eremita:

> Qualche ipocrito tristo l'ha sviato,
> Che sempre a fin di ben fanno peccato.
> Son oggi mercatanti diventati,
> E sott'ombra di lor religïone,
> Vogliono esser tenuti o riguardati,
> Stimando tutti gli altri in dannazione.
> Sempre alle corti si trovano in piati
> Per conducer guadagno alla magione;
> Stanno in silenzio e mangian per digiuno,
> Tanto che giorni tre ne starebbe uno.
> E chi non ha gran ventre o buona bocca,
> Inferma, o n' esce, o di morire aspetta;
> E se lor punto il naso mai si tocca
> Sempre per carità ne fan vendetta;

[1] Vedi a pag. 163 il brano della Regola perugina.

Gente superba, sconoscente e sciocca,
Che mostran sempre agli altri la via stretta,
E se credessin fare un grande acquisto,
Un' altra volta ucciderebbon Cristo.
Nel Vangelo di loro è dato indizio,
Dicendo: Guai a voi che circondate
La terra e il mare sol per fare un vizio,
Acciò che quando è fatto nol facciate.
Di noi più degni d' eterno supplizio,
Uomini avari, e pien d' ogni empietate,
Chè lor par proprio ire in paradiso,
Quando hanno il figlio dal padre diviso.
Chi invola dieci fiorini è impiccato,
E un figliuol, che costa più di cento,
Nulla ne va. s' egli è altrui rubato.
E tu, poltron, come hai tu ardimento
Di far tal cosa, tristo isciagurato?
Vanne pur là, tu farai ancor stento!
Tu credi star in agio, e fuor d' affanno:
Vedrai che pentolin, passato l' anno!
Credi tu sempre in quella voglia stare,
Senz' esser dal proposito mutato?
E se gli avvien che non possa durare,
Frate riesci[1] sarai poi chiamato.
Tu se' qui uso a ben bere e mangiare,
E vestir bene e stare bene agiato,
E spesso, dove vuoi andar, si stenta:
Sì che fa' in modo che poi non ti penta.

Al che il giovane soltanto questo risponde:

Di quel che è pieno il cuor, la lingua spande,
O caro nonno mio, ma siate certo
Ch' io non vo drieto a agio nè a vivande,
Ma voglio andar nell' eterno al deserto,
Ove si fa la penitenzia grande;
E questi ancor che qui stanno al coperto
V' è buoni assai, pur se ve n' è alcun rio
Si vuol lasciarlo giudicare a Dio.

---

[1] Su questo modo di dire, v. *S. R.*, vol. II, pag. 385.

Voi siete troppo aperto nel parlare,
Nè tutto quel si sia dir si conviene.

Ora, ammettendo che ciò fosse, in certa misura, richiesto dall'andamento del dramma, e se anche, come nota il Palermo, la conchiusione temperi il violento cominciamento, perchè il Compare dopo aver vituperato la vita monastica per eccesso di morbidezze, finisce, quasi contraddicendosi, colla pittura degli stenti, a' quali il figlioccio andrà incontro; certo è che un frate autore e dei frati spettatori mal si converrebbero a tal vigorosa diatriba: che invece non pare disconvenire in bocca ad autore ed attori laici e davanti un uditorio di secolari, come si vede in altre Rappresentazioni:[1] nè disdice a quel concetto che la storia ci porge intorno agli spiriti della cittadinanza di Firenze: religiosa, e anche devota, ma non mai retta dalle fraterie: nella quale, con tutto il guelfismo prevalente in politica, era pur sempre rimasto qualche seme di patarinismo nelle credenze e di epicureismo nel costume; e che quando fu necessario, osò far guerra ai pontefici, e sprezzar anatemi e interdetti, e metter poste al clero, e annullare i privilegj di giurisdizione; nè su di sè concesse balìa se non a quel solo monaco, che ad amore intenso di religione univa ardentissimo affetto alla popolare libertà.

L'altre prove d'antichità che vorrebbero dedursi dalla mancanza di caratteri comici e dalla molta semplicità dell'ordito e della tessitura drammatica, non hanno, per quel che a me sembra, un valore assoluto; perchè se è vero che in generale i sacri drammi degli ultimi tempi abbondano in profani infarcimenti, non però quelli che ne difettano, dovranno necessariamente, e perciò soltanto, dirsi antichi, potendo ciò derivare o dalla natura del fatto o dal testo preso a versificare; al che sarebbe pure da riferire la notata aridità di forme. Rade volte invero, anche ne' tempi posteriori, accade che una favola povera e nuda nella leggenda originale apparisca diversa nella sua drammatica trasformazione; e gli svolgimenti sono in generale presi fuori del fatto, consistendo più ch' altro in congegni meccanici e spettacolosi o in inzeppature, facilmente avvertibili. Quanto poi al sentenziare che questo sia il *primo* esempio che la storia drammatica italiana offra nel genere de' *Miracoli*, vi

[1] Cfr. *S. R.*, vol. II, pag. 38, 384, 426, ecc.; vol. III, pag. 509, ecc.

assentiremo sì per quel che spetta alla natura dell'argomento e si fors'anco per quel che riguarda l'antichità: sol che si aggiungesse che fra noi non si può fare una vera distinzione de' Drammi spirituali in *Rappresentazioni* e *Miracoli*, nè per rispetto all'origine storica, come in Inghilterra, nè per certe diversità di composizione, come in Francia. Abbiamo, è vero, anche noi una piccola serie di drammi intitolati *Miracoli:* ma quanto alla forma e all'andamento non differiscono essi in nulla dalle *Rappresentazioni* vere e proprie, delle quali a mala pena si potrebbe dire che costituiscano una varietà per lo speciale argomento.

Resterebbe, dunque, soltanto l'argomento della lingua, che anche a noi sembra della più pura e schietta fiorentinità: ma noi crediamo pur anche, che se la favella dal XIV al XV secolo si alterò assai presso gli scrittori, poche variazioni invece sofferse fra il popolo; sicchè la poesia popolare del Quattrocento non molto diversifichi nei varj suoi generi da quello che fu nella seconda metà almeno del Trecento. Un poemetto, una lauda, una ballata popolare che si trovino nei codici, ove non soccorra qualche argomento speciale, è cosa assolutamente congetturale attribuirla allo scorcio del secolo decimoquarto o alla prima metà del successivo. Laonde, neppur dalla lingua sapremmo cavare un sicuro appiglio a giudicare il *Miracolo* del Monaco, col De Sanctis *antichissimo* e soltanto *ritoccato* più tardi, e col Palermo *anteriore ai primi anni del secolo XV.* Altri pensi su ciò come meglio a lui piace; ma che vi sieno prove dirette ed autorevoli per riferire questo dramma al Trecento,[1] è cosa che ci appare oltremodo dubbiosa.

Ogni tentativo, adunque, di trovare in Firenze nel secolo XIV sicure tracce della *Rappresentazione*, giudicando con quel rigore, onde deve dar prova la critica, riesce privo di effetto, quantunque ragionevolmente si possa ammettere che anche il

[1] Il BARTOLI, *op. cit.*, II, 233, dice che in esso *si ha l'ultimo stadio del Mistero italiano prima di giungere alla sua forma definitiva,* che *è una mostruosità, ma contiene in se i germi del progresso.* Non tocca esplicitamente la questione del tempo a cui appartiene, ma ragionandone subito dopo le due *Devozioni*, parrebbe accostarsi all'opinione del De Sanctis. Noi non abbiamo trovato nessun argomento nuovo che ci induca a mutar sentenza.

Trecento avesse i suoi spettacoli di argomento religioso. Ond'è che dell'avere messo nel titolo delle *Rappresentazioni* da noi raccolte, menzione anche del secolo XIV, non sapremmo chiamarci in colpa come di grave errore, se anche adesso, dopo più matura considerazione, non ci sentissimo di potervela scrivere con tranquilla coscienza. Nè forse si andrebbe lungi dal vero rispetto a talune rappresentazioni fiorentine del secolo XV e XVI, tenendole per ultime rimanipolazioni di più brevi componimenti anteriori. E se in maggior copia possedessimo monumenti della poesia religiosa del Trecento, forse vi si potrebbero trovare per entro que' primi germi, che fecondaronsi dappoi. Si è trovata, quasi a caso, una forma di teatro della fine del Dugento negli uffizj de' Flagellanti dell'Umbria, e forse un dì o l'altro si troverà in Firenze qualche cosa di simile nel secolo appresso. Ma se anche ciò non avvenisse, la critica potrà pur sempre dire, senza temer rimprovero di temeraria, anzi procedendo con tutta ponderazione, che fra le *Devozioni* umbre del Due e Trecento da un lato e le *Rappresentazioni* fiorentine del Quattrocento dall'altro, debbonvi essere stati dei monumenti ora smarriti, i quali fra quelle e queste sieno come necessario anello di congiunzione, e grado regolare di successivo svolgimento.[1]

[1] Forse uno di questi monumenti primitivi potrebbe trovarsi in quel *Contasto di Belzabù e Setanasso* che trovasi nel Codice Riccardiano, n. 1700, c. 78. di scrittura che direbbesi del secolo XIV o dei primordj del XV (v. Roediger, *Contrasti antichi: Cristo e Satana,* Firenze, Libreria Dante, 1887, pag. 49): e parrebbe assai antico per certa rozzezza che sa di vetusto. Si potrebbe anche sospettare che fosse di provenienza umbra dal notare che la prima strofa termina: *Perchè il suo vivere a mi fa danno Tutta la gente converte predicando,* ove la rima falsa si accomoda col leggere *predicanno.* Di più, anche la forma della strofa, cioè la sestina endecasillaba, è per noi, come già abbiamo notato, un indizio assai valido d'antichità. Quantunque il titolo sia quello che sopra riferimmo, esso non indica se non l'argomento della prima parte di questo embrione drammatico, il quale in cinquanta strofe comprende anche una scena di Profeti del Cristo che nel Limbo aspettano la venuta di un Redentore, e la loro liberazione, e un secondo Contrasto fra Cristo e Satana, del quale diremo più oltre.

XVI

NASCIMENTO DELLA SACRA RAPPRESENTAZIONE IN FIRENZE NEL SECOLO XV E SUA RELAZIONE COLLE FESTE DI SAN GIOVANNI

È la *Sacra Rappresentazione* una forma teatrale propria in tutto di Firenze: natavi circa la metà del Quattrocento, per essersi insieme unite fra loro la *Devozione* venuta di fuori, e certe pompe cittadinesche, onde ab antico soleva celebrarsi la festa del santo patrono. Il connubio, col quale si strinsero fra loro le due forme diverse, derivanti l'una dall'istinto d'imitazione drammatica, l'altra da quello di riproduzione mimica, ingenerò questo nuovo frutto, nel quale sono recate alla maggior perfezione le attitudini dell'una e dell'altra. La *Devozione* non aveva saputo procedere molto più oltre di quel punto, al quale negli umili oratorj aveanla condotta i Laudesi: e la pompa mimica, non accompagnata e spiegata dalla viva voce de' personaggi, rimaneva infecondo spettacolo. Al nuovo dramma prestò il modello la *Devozione:* e le feste, in che l'arte figurativa aveva già dato notabil saggio di sè, prestarono occasione propizia all'ampliamento dell'arida azione drammatica usata dai Battuti; ma solo nella città che fu culla alle arti e alla poesia, poteva essa diventare foggia teatrale e genere letterario. Artefici sommi, come il Brunelleschi e il Cecca, diedero il maggior svolgimento alla forma simbolica per mezzo degl'*Ingegni:* poeti valenti, come il Belcari e il Magnifico Lorenzo, si sostituirono agli umili e rozzi Laudesi: e così sorse quella maniera drammatica, che unì insieme e felicemente l'industria de' meccanismi e la venustà della dizione. Essa fu frutto maturo di ormai matura civiltà.[1]

---

[1] Debbo qui difendermi da una critica, che con la consueta acutezza, non disgiunta da molta benevolenza mi fu fatta dal mio carisssimo prof. Rajna, allorquando uscì alla luce la prima edizione di questo lavoro. Riferisco le sue parole dalla *Perseveranza* (27 Agosto 1878): *Pertanto la drammatica reli-*

Fin da' tempi più antichi noi vediamo usarsi in Firenze festeggiamenti popolari, che per generale inclinazione ai più puri diletti dell' occhio e della mente, e pel concorso de' più eletti ingegni, ebbero artistica forma. Costumavasi, tra le altre, festeggiare con pompa solenne il giorno dedicato a san Giovanni Bat-

---

giosa del trecento non potè essere completamente dilucidata dal D'A. L'autore stesso riconobbe lo strappo che veniva ad esserci nella sua tela, sebbene non si trovasse – come nessuno forse si trova, per adesso – in condizione di risarcirlo. Ne è venuto un guajo. Passando a trattare della drammatica sacra fiorentina, ossia della Sacra Rappresentazione in senso stretto, che impariamo a conoscere nel secolo XV, il D'Ancona, per una specie d'abbaglio ottico, finì per riguardarla quasi come qualcosa di affatto disgiunto dal resto. Così egli viene a far nascere un' altra volta, circa la metà del quattrocento, cotesta forma teatrale, cavandola fuori dalle mute rappresentazioni, ossia dagli edifizj della festa di S. Giovanni. Confesso di non saper metter d' accordo questa parte colla trattazione anteriore. Si direbbe ch' essa sia stata scritta avanti che si avesse notizia della drammatica umbra, e che abbia poi subìto solo lievi modificazioni. Ma anche stando nel campo della Rappresentazione fiorentina, non saprei esser d' accordo coll'autore. Egli stesso tocca incidentalmente di una Rappresentazione dei Magi, *che* « si direbbe antichissima (I, 322). » *A ogni modo era qui indispensabile cercar lume mediante lo studio dei manoscritti e della loro età, ed esaminare accuratamente molti prodotti che giacciono tuttavia inediti nelle biblioteche. Resta dunque da rifrugare dentro ad un mucchio considerevole di anticaglie, le quali, esaminate che sieno, porteranno forse a modificare considerevolmente l'esposizione che qui ci è data.*

Debbo rispondere solo poche parole. Ch' io faccia « nascere un' altra volta » alla metà del secolo XV « cotesta forma teatrale » cioè la Rappresentazione sacra fiorentina e che la cavi fuori dalle sole « mute rappresentazioni del San Giovanni, » non sembranmi affermazioni giuste ed esatte. La *Rappresentazione sacra* non nasce, per me, un' altra volta, ma la prima ed unica volta, in Firenze: e non deriva soltanto dalle rappresentazioni mute, ma anche dal ricordo e dalla pratica delle composizioni drammatiche anteriori. Se può farmisi un rimprovero, è di aver supposto quest' ultimo elemento effettore, senza averne troppo valide prove. Ad ogni modo, ho cercato dare il debito valore all' anteriore tradizione drammatica. Il lettore poi può star sicuro che fin dalla prima stampa di questo libro, feci quello studio dei « prodotti inediti delle biblioteche, » che anch' io riconoscevo « indispensabile. » Dopo parecchi anni dacchè uscì alla luce questo lavoro, non è venuto fuori nessun documento che abbia mutato i criterj e le conclusioni da me esposte in questo argomento. Può essere che un

tista, protettore della città,[1] e nel mutar de' tempi, si mutò anche il modo della festa, via via sempre più splendido quando qualche notevole avvenimento della vita comunale, interna od esterna, meglio disponeva gli animi alla gioja e allo spasso. Nel 1283, un anno dopo la costituzione del secondo popolo, per la festa di san Giovanni, essendo la città « in felice e buono stato di riposo e tranquillo e pacifico stato e utile per li mercatanti e artefici, e massimamenti per li Guelfi che signoreggiavano la terra, si fece nella contrada di santa Felicita oltr'Arno, onde furono capo e cominciatori quegli della casa de' Rossi, con loro vicinanze, una compagnia e brigata di mille uomini e più, vestiti tutti di robe bianche, con uno *Signore* detto *dell'Amore*. Per la qual brigata non s'intendea se non in giuochi e in sollazzi, e in balli di donne e di cavalieri e d'altri popolani, andando per la città con trombe e diversi stormenti, in gioja e allegrezza, e stando in conviti insieme, in desinari e in cene. »[2] Similmente nel 1333, dopo che Firenze fu libera dalla paura di Castruccio,

---

giorno o l'altro inopinatamente venga fuori qualche manoscritto che distrugga o almeno modifichi più o meno sostanzialmente i miei concetti: ma per ora questo tesoro si è sottratto alle ricerche mie e dei molti, che rifrugano le anticaglie; e mi manca perciò il modo di sostituire alle ipotesi della prima edizione qualchecosa di diverso, e ad ogni modo, di più positivo e provato.

Quanto a quell'epiteto di « antichissima » appropriato ad una Rappresentazione dei Magi, nel luogo ove si trova – o per dir meglio ove si trovava, dacchè ora lo muto in un « assai più antica » – stava là soprattutto in antitesi di altro epiteto dato a un documento, ch'era detto di « età tarda. » Inoltre la frase intera suonava: « si direbbe antichissima, o almeno composta sullo schema umbro tradizionalmente conservato per tale argomento. »

[1] Stanziamenti di spese per adornamento della piazza di San Giovanni in occasione della festa del patrono negli anni 1290, 1311 e 1369, occorrono negli estratti de' libri della Repubblica pubblicati dal GAYE, *Cart. degli Artisti*, Firenze, Molini, 1839, I, pag. 420, 449, 522.

[2] G. VILLANI, lib. VII, cap. 89. Egli dice che questa *Corte* durò presso a *due mesi:* lo STEFANI, III, § 160 (*Deliz. Erud. tosc.*, VIII, pag. 28), ripetutamente dice *due anni:* e la chiama col nome di *Brigata bianca* o *Brigata amorosa*. Nel 1292 dopo la vittoria di Campaldino, nota il VILLANI (VII, cap. 132) che si fecero *ogni anno brigate e compagnie di gentili giovani vestiti di nuovo, e facendo corti coperte di drappi e zendali,*

« uno mese innanzi la festa di san Giovanni » quasi per prepararsi a festeggiar solennemente la ricorrenza annuale, si fecero « due brigate d'artisti, l'una nella Via Ghibellina tutti vestiti a giallo, e furono ben trecento: e nel Corso de' Tintori dal Ponte Rubaconte fu l'altra brigata, vestiti a bianco, e furono da cinquecento: e durò da uno mese continuo giuochi e sollazzi per la città, andando a due a due per la terra con trombe e più stormenti, e colle ghirlande in capo danzando, col loro Re, molto onorevolmente coronato, e con drappo ad oro sopra capo, e alla lor corte facendo al continuo e cene e desinari con grandi e belle spese. »[1] Dieci anni appresso, quando i Ciompi venivan su, e trovavano ajuto nel Duca d'Atene, che voleva servirsene di strumento a' suoi fini, mutavasi l'ordine antico della festa di san Giovanni, e cominciaronsi quelle brigate che vennero dette *Potenze*. Furono dapprima sei, che dipoi giunsero fino a trenta,[2] ed erano, come dice il Villani, « di gente di popolo minuto, vestiti insieme ciascuna brigata per sè, e danzando per la terra. »[3] Ma secondo che scrive il cronista Marchionne Stefani, parve cosa sconcia; sicchè, molto probabilmente, subito dopo la cacciata del Duca si tornò all'antico modo di celebrare il dì del santo patrono. Corsero in allora, dalla cacciata del Duca in poi, tempi agitati da interne discordie e da guerre di fuori: e il Comune fu sempre

---

chiuse di legname, in più parti della città, e simile di donne e di pulcelle, andando per la terra ballando con ordine e Signore, accoppiate, con gli stormenti, e colle ghirlande di fiori in capo, stando in giuochi e in allegrezze e in desinari e cene. Benchè egli parli del Calendimaggio, si deve tenere che queste pompe prendessero occasione, come quelle dell'82, dalla festa di san Giovanni, e crescessero di sfarzo dopo la vittoria, ottenuta agli undici di giugno.

[1] G. Villani, X, cap. 216. Secondo lo Stefani, VII, § 495 (*Deliz. Erud. tosc.*, XII, pag. 160), la prima brigata fu di 479, e la seconda di 520.

[2] Manni, *Delle antiche Potenze in Firenze*; Biscioni, *Note al Malmantile*, canto III, ott. 8.

[3] G. Villani, lib. XII, cap. 8. La mutazione introdotta dal Duca per la festa di S. Giovanni fu che l'offerta venne fatta *per Arti e non Gonfaloni, e ciascuna Arte per sè,* come avverte lo Stefani (VIII, § 575), oltrechè i doni venivano presentati a lui, che poi li recava al Santo. Le *Potenze* cominciarono a comparire per le feste maggiajuole: e per la stessa ricorrenza furono rimesse fuori con gran pompa nel 1532, e per quella di san Giorgio nel 33 dal duca Alessandro: vedi Ammirato, lib. XXXI.

variamente commosso dalle guerre con Giovanni Visconti, coi Pisani, col Papa, con Galeazzo: dalle gare degli Albizzi e de' Ricci: dalle violenze de' Capitani di parte guelfa: dal tumulto de' Ciompi, e a colmo di mali, spopolato e guasto dalla peste replicatamente apparsavi. Ma ciò non tolse che la festa di san Giovanni non fosse uno de' pensieri che più occupavano i rettori e i privati cittadini, unendosi a farla bella e splendida sentimento di devozione, legittimo orgoglio di uomini liberi, nobile gara colle città vicine e fastoso desiderio di metter in mostra que' prodotti dell'industria, onde Firenze ogni dì più si arricchiva. Dice infatti Goro di Stagio Dati, il quale scrisse verso la fine del secolo decimoquarto, che « quando ne viene il tempo della primavera, che tutto il mondo rallegra, ogni fiorentino comincia a pensare di fare bella festa di san Giovanni, che è poi a mezza la state, e di vestimenti e d'adornamenti e di gioje ciascuno si mette in ordine a buon otta: chiunque ha a fare conviti di nozze o altra festa, s' indugia a quel tempo: per fare onore alla festa, due mesi innanzi si comincia a fare il palio: e le vesti de' servidori, e' pennoni e le trombe e i palj del drappo, che le terre accomandate e del Comune dànno per censo, e' ceri e altre cose che si debbono offerire, e invitare gente e procacciare cose per li conviti, e venire d'ogni parte cavalli per correre il palio, e tutta la città si vede in faccenda per lo apparecchiamento della festa, e gli animi de' giovani e delle donne, che stanno in tali apparecchiamenti. Non resta però che i dì delle feste che sono innanzi, come è santo Zanobi, e per l'Ascensione. e per lo Spirito Santo, e per la santa Trinità, e per la festa del Corpo di Cristo, di fare tutte quelle cose che allegrezza dimostrino, e gli animi pieni di letizia: ed ancora ballare, sonare e cantare, conviti e giostre e altri giuochi leggiadri: che pare che niuna altra cosa s'abbia a fare in quei tempi infino al dì della vigilia di san Giovanni. Giunti al dì della vigilia di san Giovanni, la mattina di buon ora tutte l'Arti fanno la mostra fuori alle pareti delle loro botteghe di tutte le ricche cose, ornamenti e gioje: quanti drappi d' oro e di seta si mostrano ch' adornerebbono dieci reami! quante gioje d' oro e d' ariento, e capoletti, e tavole dipinte, e intagli mirabili, e cose che si appartengono a fatti d'arme, sarebbe lungo a contare per ordine. Appresso per la terra in sull' ora della terza si fa una solenne pricissione di tutti i chierici, preti, monaci e frati, che sono grande numero di

regole, con tante reliquie di santi, che è una cosa infinita e di grandissima divozione, oltre alla meravigliosa ricchezza di loro ornamenti, con ricchissimi paramenti addosso, quanti n'abbia il mondo, di veste d'oro e di seta e di figure ricamate, e con molte Compagnie d'uomini secolari, che vanno ciascuno innanzi alla regola, dove tale Compagnia si raguna, con abito d'angioli, e suoni e stromenti d'ogni ragione, e canti meravigliosi, facendo bellissime *Rappresentazioni* di que' santi, e di quelle reliquie, a cui onore la fanno. »[1]

Qui ci fermiamo, poichè non è nostro intento descrivere le feste di san Giovanni:[2] ma soltanto ritrovarvi il principio occasionale della forma drammatica, intorno alla quale volgono i nostri studj. Richiamiamo, intanto, l'attenzione del lettore su quelle *bellissime Rappresentazioni*, che il Dati ricorda fra le altre meraviglie della festa annuale, senza fermarvisi più che tanto. Se non che la parola *Rappresentazione* ha presso i nostri antichi un duplice significato: valendo a designare, in primo luogo, il raffigurare con forme sensibili ed imitazione del vero misteri e fatti appartenenti alla storia religiosa, ma senza ajuto della parola, o almeno senza forme drammatiche; e, in secondo luogo, coll'aggiunta consueta ed utile dell'epiteto *Sacra*, una vera e propria azione scenica, che per mezzo della poesia recitata o cantata e col ludo comico de' personaggi esprima più compiutamente e coll'illusione propria agli spettacoli teatrali, i soggetti stessi della muta rappresentazione. La prima forma, come più semplice, precede quella che si giova delle industrie proprie alla Rappresentazione simbolica, e la reca a maggior perfezione col-

---

1) *Istoria di Firenze*, Firenze, Manni, 1753, pag. 84.

2) V. il bel libro del GUASTI, *Le feste di s. G. B. in Firenze*, Firenze, Loescher e Bocca, 1884. Delle feste per s. Giovanni era parte la *Girandola*, anch'essa figurata, e diversamente secondo i tempi. Anticamente, come scrive il VASARI nella *Vita del Tribolo*, aveva forma *ora di tempio, ora di nave, ora di scogli, e talora d'una città o d'uno inferno*, insomma, *di varie cose, ma che abbino a che fare alcuna cosa col fuoco, e siano sottoposte agli incendj, ed era stata fatta molto innanzi la città di Soddoma, e Lotto con le figliuole che di quella uscivano, ed altra volta Gerione con Virgilio e Dante addosso, e molto prima Orfeo, che traeva seco da esso inferno Euridice.* Il Tribolo fece la Pace, *che mettea fuoco in un gran monte d'armi che aveva a' piedi, e questa fu la più bella girandola, la quale insino a quel tempo fusse stata fatta già mai.*

l'aggiunta del dramma: nè d'altra guisa che simboliche dovettero essere quelle, di che parla il Dati, ed altre menzionate da altri scrittori.[1] Non però sempre è facile, quando si trova adoperata la parola *Rappresentazione*,[2] discernere se trattisi di

---

[1] Come fra noi la parola *Rappresentazione* ha il doppio significato che accenniamo nel testo, così in Francia la voce *Mystère*, che secondo il P. De Julleville, I, 196, comincia ad apparire verso il 1400 con duplice significato, e verso il 1450 ha preferibilmente quello di azione drammatica: e anche là la rappresentazione mimica sembra precedere la drammatica, ma con essa s'intreccia ne' tempi successivi. Veggasi, ad esempio, il Mistero descritto nella Cronica rimata di Godefroy de Paris e rappresentato a' tempi di Filippo di Bello: *Là vit-on Dieu et ses apostres Qui disoient leurs patenostres... Et là les innocents occire, Et sainct Jéan mettre en martyre... Et d'autre part Adam et Ève Et Pilate qui ses mains lève*, ecc. Nel 1358 a un festino di Carlo V si rappresentò l'*Entremets* della presa di Gerusalemme: nell'89 per le nozze di Carlo VI e Isabella di Baviera al monastero della Trinità v'era un *Echafaut*, e *sur l'echafaut un chatel*, e si rappresentò *Le Pas du roy Salhadin... tout fait de personnages:* e alla Porta San Dionigi *Un ciel nué et estoillé tres-richement, et Dieu par figure séant en sa Majesté* con un coro di Angeli che incoronavano la Regina, cantando versi in sua lode; nel 1431, per l'entrata di Arrigo VI d'Inghilterra, la Natività, gl'Innocenti, l'Epifania ed altri Misteri *par personnages sans parler;* nel 1437, all'entrata di Carlo VII, parecchi Misteri *par gestes seulement:* nel 1461 per l'entrata di Luigi XI, oltre la rappresentazione di *trois belle filles faisant personnages de Seraines toutes nues, qui estait chose bien plaisante*, una *Passion par personnages et sans parler*. Vedi nell'*Histoire du Théâtre franç.* dei fratelli Parfait, II, pag. 163-197, e nel P. De Julleville, II, 186-217, nonchè, pel Delfinato, nella cit. prefazione del Chevalier ai *Trois Doms*, pag. CXVII e seg., la descrizione di altri consimili Misteri figurati; ad es. per l'entrata di Carlo VIII nel 1484, di Luigi XII nel 1498, di Anna di Brettagna nel 1504, di Maria d'Inghilterra nel 1514, della regina Claudia nel 1517, di Eleonora d'Austria nel 1530 ecc. Spesso a queste figurazioni, che erano come *images enlevées contre ung mur*, si aggiungevano più in basso, *personnages ordonnés pour faire déclaration*, cioè spiegare il soggetto di quelle, e quasi parlar per loro. Vedi Morice, *op. cit.*, pag. 21. Sotto il regno di Enrico II, prevalendo le forme classiche, a questi *echafauts*, dove le rappresentazioni profane sempre più si mischiavano ai Misteri, si sostituirono archi di trionfo: Id., *ibid.*, pag. 18.

[2] Nel secolo XV in Perugia chiamavasi *Rappresentazione*, come rilevasi dal Graziani (*Cron.*, pag. 412,) ciò che pur dicevasi *Corrotto* (*Ib.*, pag. 569, 574-75,) o anche *Vista* ed *Ossequio* (*Ib.*, pag. 589,) se pure

spettacolo muto o parlato, se non vi sia anche qualche particolare che meglio determini a qual categoria appartenga: pur tuttavia può dirsi che alla prima, anche ne' tempi successivi, spettino tutte quelle che solevansi offrire nelle entrate solenni

l'*Ossequio* non ne differisce pel carattere maggiormente religioso: ed era solenne e pubblico funerale per onoranza di qualche illustre cittadino. Il Cronista perugino così descrive le esequie a Malatesta Baglioni nel 1437: *A dì 26 de genajo... fo arecato in Peroscia el corpo de Malatesta... A dì 2 de febrajo... per voler far la Representazione della morte di Malatesta, venne en Peroscia el figliuolo del signor de Foligne... E perchè domenica... se devè fare la dicta Representazione, per questa se sgomborò la neve della piazza, et anco per la strada de san Francesco, per podere andarci col corrotto. A dì 3 di febrajo non se podde fare la ditta Representazione, perchè la domenica a mane comenzò a nenguire terribilmente... A dì 5 di febrajo, in martedì dopo mangiare, fu fatto el ditto corrotto e Representazione de la morte de Malatesta. Et in prima in san Sydero fo ordinata una cassa alta più de cinque piey coperta de un palio, tutto figurato d'oro nel campo azurro e li bendoni con l'arme loro, escepto denante alla bara nelli bendoni, cioè, drapeloni, nelli quali ce era penta la Nunziata, da piey san Francesco, da canto san Giàpeco, da l'altro santo Antonio, et el resto tutti con l'arme loro, cioè con la Bagliona. Dipoi, quella medesima mane, nella dita chiesa di san Sydero lì in piey de la piazza ce fo cantata la messa grande, con alcune altre messe delli morti, et sempre da capo e da piey alla ditta cassa stetteno quattro torchie accesi perfina che fo fornito lo ditto offizio. Doppo pranzo fo posta la ditta cassa in piey della piazza denante alla ditta chiesa di san Sydero. Dipoi venne lì tutte li famigli della casa loro a cavallo, cioè prima uno a cavallo tutto vestito di nero e 'l cavallo coperto de roscio con l'ochio, et uno stendardo in mano pure con l'ochio; et questo era del comuno di Spello. Doppo questo similmente un altro vestito de negro a cavallo con lo stendardo del comuno de Canaja, col campo roscio, con uno griffone bianco con una canna fronduta in fra le branche. Dipoi el terzo armato si era uno famiglio del ditto Malatesta, tutto armato de arme bianca et tutti li altri famigli tutti con cavalli coperti con l'arme loro e con bandiere, tutti vestiti de negro, et andarano par la città e borghi, piangendo e stridendo sempre. Poi fu el corrotto dei contadini; prima quelli de Colle e dal Ponte san Giagnie; poi quelli da la Bastia e quelli da Canaja, e puoi quelli da Spello, che erano più de 30, vestiti de negro et azurrino. Da puoi le donne contadine, e puoi le donne citadine, et gli homini citadini quasi tutti, e puoi li signori Priori e lo Vescovo et altri Prelati, e fuoro serrate tutte le botighe; e inante alla*

di principi,[1] o nell'occasione di sacre processioni. Facilmente, infatti, si comprende come in quelle che davansi per onorare i novelli signori e si disponevano lungo la strada ch'essi dovevano percorrere, impossibile sarebbe stato lo svolgimento di una azione drammatica: sicchè, al più, all'allegorica figurazione di fatti storici o di enti astratti, potesse aggiungersi la recitazione o il canto di una breve poesia.[2] Similmente nelle processioni, essendo necessario agli *Edifizj*, come chiamavansi, muovere in-

---

cassa erano 30 paja de torchie grosse, et altri 30 paja de torchie picoli in mano a certi mammoli, et fo posata la ditta cassa tre volte in piazza, con grandissimi stridi e pianti de gentilomini e donne per tutta la piazza, e fûr vèstite de casa propria loro 130 persone, e furci tutti li religiosi della cità. Dipoi el dì seguente, fu fatto lo obsequio per ditto Malatesta... A dì 6 di febrajo, in mercordì, fo fatto un altro obsequio per l'anima del ditto Malatesta, ecc.

[1] Intendasi a questo modo la parola nella descrizione fatta da Marin Sanudo delle feste fatte nel 1497 in Brescia a Caterina Cornaro: *Poi una Representation era davanti la porta del palazzo del magnifico Potestà.* (Rawdon-Brown, *Ragguagli sulla vita e le opere di M. S.*, Venezia, 1837, I, pag. 87.) Il Prato descrivendo l'entrata del re di Francia in Milano nel 1507, dice: *Fra l'altre cose avea una Italia in Rapressentacione, circondata da una gran rete, volendo significare quella esser tutta in arbitrio del re, et in custodia di quella era Marte, et Jove in aria soprastava.* (*Arch. Stor.*, III, pag. 261.) E G. A. Saluzzo nel suo *Memoriale* così descrive l'entrata del re a Milano nel 1509: *Fo fato tanti giafaldi* (echafaults) *et archi trionfali, donde se gli fasia Rapresentacione assai, che costarno più di dodes millia ducati.* (*Miscell. di St. Ital.*, Torino, vol. VIII, pag. 491.) Vedi poi negli *Annales Estenses* (*Rer. Ital. Script.*, XX, pag. 466-72) la lunghissima descrizione degli apparati fatti in varie città del ducato a Borso d'Este nel 1452.

[2] Nella descrizione citata degli *Annales Estenses*, col. 471, leggi il madrigale recitato a Borso dalla Carità. Nel 1475 a Rimini in occasione delle nozze di Roberto Malatesta e d'Elisabetta d'Urbino, nella loro entrata in città si eressero archi, dove otto uomini vestiti all'antica, Ercole, Cesare, Temistocle, Camillo, ecc., recitavano ognuno dei versi (v. Tonini, *La coltura scient. e lett. in Rimini*, Rimini, Danesi, 1884, I, 167). E nello stesso anno, in Pesaro e suo territorio abbiamo grandi feste negli sponsali di Costanzo Sforza e di Camilla d'Aragona. All'entrare nel dominio, si fecero incontro alla sposa *tredici giovani vestiti di bianco come Ninfe*, ed uno di loro in forma di Diana, gli recitò un sonetto da *luogo eminente:* al confine di Fano uno *spiritello ornatissimo* disse una sestina,

sieme con tutta la turba de' devoti, e fermandosi essi brevi istanti soltanto dinanzi a' rettori dello Stato o della Chiesa per onorarli, non era possibile riprodurre se non un sol punto più essenziale del rammemorato avvenimento. Dobbiamo, dunque, credere che queste Rappresentazioni degli *edifizj*, use a darsi per la festa

---

e via via per tutti i castelli donde Camilla passava, si facevan balli di donne, si recitava *qualche cosa degna a sua laude* e si facevano *rappresentazioni di espugnar castelli di legname.* All'entrar di Pesaro si presentò un bucintoro con gran gente sopra, e il capitano disse alcune terzine; poi, dentro la terra, venne innanzi il carro trionfale della Pudicizia, attorniato da *sei donne famose di castità*, e la dea disse un sonetto; indi un arco di trionfo con spiritelli, i quali cantarono due ottave: poi due giganti, maschio e femmina ecc. Il dì delle nozze si adornò magnificamente la sala del palazzo, erigendovi un *tribunale alto cinque piedi, a cinque gradi,* dove stettero gli sposi e gl' invitati, e Pandolfo Collenuccio vi recitò una sua orazione: e ivi pure più tardi fu fatto il pranzo nuziale. Al principio di questo, si aperse il cielo della sala e *di lì calò in una nuvola d'oro il Sole*, che recitò un ternale. Durante il pranzo disse versi Imeneo, giovane formoso, con una *capigliera d'oro e una corona di rose:* e poi Erato, *vergine formosissima, vestita di candida veste, stellata d'oro, con capelli sparsi e grillanda d'edera:* e poi Perseo e Iride e Orfeo ed Ebe e la Luna e Tuccia e Tritone e Licasta e Romolo e Aretusa e Sileno e influsso di Fortuna e per ultimo il Sole, ciascuno convenientemente e riccamente addobbato, augurando felicità agli sposi a nome di Dei e Dee. Il dì dopo si fecero danze di uomini salvatici accompagnati da un *leone contraffatto, che saltava sopra ogni gran tavola e facea cose incredibili* a farsi da un uomo *vestito di pelle di leone:* poi venne l'università de' Giudei di Pesaro, *rappresentando la regina Saba quando venne a visitare e presentare il re Salomone*, con elefanti e gran seguito, e un turcimanno recitò un ternale, e il simile fecer poi uno spiritello, e un vecchio che figurava Booz, e per ultimo i Pianeti. Finalmente la *Santa Poesia*, attorniata da *tre damigelle, Retorica, Gramatica* e *Astrologia*, e seguìta da dieci poeti greci e dieci latini, disse versi in latino. Un altro giorno si ebbe il carro della Fama, e fuvvi Scipione, Alessandro e Cesare, e la Fama recitò versi italiani (v. *Ordine delle Nozze dall'Ill.mo Sig. Costanzo Sforza* ecc. ripubbl. da M. Tabarrini per nozze De Larderel, Tip. Barbèra, 1870.) L'Allegretti, *Diario Senese* (*Rer. Ital. Script.*, XXIII, pag. 770) così descrive la venuta di Pio II in Siena: *Ammaiossi tutta la strada del Duomo fino a porta a Camollia...: dove fu fatto un bellissimo apparato a guisa d'un coro d'angieli, ovvero un Paradiso: e quando Pio giunse in quel luogo, un angiolo discese di quel coro più abbasso, cantando certe stanze.* — Nel 1492, andando il Cardinale de' Medici a Prato, *fra l'altre cose fatte dai*

del san Giovanni[1] traendole su carri, fossero fatte per mezzo di figure di legno, che per ordigni ed ingegni potessero esser mosse e variamente atteggiate, o anche con uomini immobili, che al fermarsi del carro in qualche luogo eseguissero una specie di pantomima. Nè muterebbe punto la natura di questi spettacoli lo aggiungervi che si fosse fatto di un canto o di una recitazione poetica, che meglio spiegasse agli astanti il soggetto posto dinanzi ai loro occhi, senza esser ancora un dramma, ma porgendo così una forma di passaggio alla vera Rappresentazione drammatica.

Ma quali dovessero essere le *Rappresentazioni* della festa di san Giovanni, si desume da ciò che dice in proposito nella sua

---

Pratesi in suo onore, fu edificato alla Porta Fiorentina un grande e bello arco trionfale, secondo che richiedeva la figura di quello Misterio che si rappresentava: tra le quali figure due fanciullini in forma di angioletti cantarono alcuni versi in laude ed onore del detto cardinale. E ciò fatto, uno chiamato Ventura, male avventurato padre di Piero, uno de' sopra detti fanciulli, per fare qualche altro nuovo effetto che si richiedeva a quella Rappresentazione, poco accorto per la fretta, tagliò disavventuratamente un certo grosso canapo, onde pendeva quella parte della macchina, che sosteneva i detti fanciulli in forma di angeli: per la quale cosa essendo essi rovinati molto da alto sopra certi ferramenti di quel grande edificio, caddono a terra morti, e tutti lacerati e guasti. (NARDI, *Storia di Firenze*, lib. V, cap. 61). — Nell'apparato milanese descritto dal PRATO (*loc. cit.*). *Jove al giunger del Re disse a Marte le seguenti parole: Vedi, Marte, costui che di la guerra In tutto il mondo è l'onorato nume, Come Italia d'intorno stringe e serra E contradir alcun non li presume. Piglia Luigi per tuo duce in terra Che per tutto alzerai le regal piume: Et vinto il mondo con opre leggiadre Reggielo poi, come signore et padrone.*

[1] Anche a Chaumont in Francia nel sec. XVI si celebrò la festa di s. Giovanni Battista per mezzo di *mistères et personnaiges* in altrettanti edifizj o *théâtres*, che però non sembra venissero portati attorno su carri, ma fossero stabili, e ciascuno de' quali rappresentava un episodio della vita del santo. Furono dapprima nove: cioè teatro di Zaccheria, dell'Annunziazione, della Visitazione, della Natività, di s. Giovanni nel deserto, del battesimo di Cristo, della Prigionìa, della Decollazione e dell'Inferno: vi si aggiunsero poi quelli de' Profeti, della predicazione di s. Giovanni, di Nostra Donna delle Nuvole, delle Sibille e de' Padri nel Limbo, e delle Virtù: indi prese il disopra la *diablerie* (v. JOLIBOIS, *La diablerie de Chaumont*, Chaumont, Miot, 1838, pag. 17).

Storia manoscritta Matteo di Marco Palmieri, all'anno 1454. « Per san Giovanni (scrive egli) si mutò forma di festa, la quale era usata farsi, a dì 22 la mostra, a dì 23 la mattina la processione di compagnie, frati, preti e edifizj, la sera le offerte, il dì 24 il palio; e riordinossi in questo modo: cioè, che a dì 21 si facesse la mostra, a dì 22 la mattina la processione di tutti gli edifizj: e' quali detto anno furono e andarono come appresso dirò. A dì 22, nel principio mosse la croce di santa Maria del Fiore, con tutti i loro chierici fanciulli, e rieto a loro sei cantori; secondo, le compagnie di Jacopo cimatore e Nofri calzajolo con circa trenta fanciulli vestiti di bianco, e angioletti; terzo, edifizio di san Michel Agnolo, al quale soprastava Iddio Padre in una nuvola, e in piazza al dirimpetto a' Signori, fecero Rappresentazione della battaglia angelica, quando Lucifero fu co' sua agnoli maladetti cacciato di cielo; quarto, la compagnia di ser Antonio e Piero di Mariano, con circa trenta fanciulli vestiti di bianco, e agnoletti; quinto, l'edifizio di Adamo, che in piazza fe' Rappresentazione di quando Iddio creò Adamo e poi Eva, fe' loro il comandamento, e la loro disobbedienza infino a cacciarli di Paradiso, con la tentazione prima del serpente, ed altre appartenenze; sesto, un Moisè a cavallo, con assai cavalleria di principali del popolo d'Isdraello ed altri: settimo, l'edifizio di Moisè, il quale in piazza fe' la Rappresentazione di quando Iddio li diè la legge; ottavo, più profeti e sibille con Ermes e Trimegisto ed altri profetizzatori dell'incarnazione di Cristo: nono, l'edifizio della Annonziata, che fe' la sua Rappresentazione; decimo, Ottaviano imperatore con molta cavalleria e con la sibilla, per far Rappresentazione quando la sibilla li predisse doveva nascer Cristo, e mostrògli la Vergine in aria con Cristo in braccio: e avvenne che essendo l'edifizio innanzi a' Signori, e scavalcato Ottaviano e salito in sull'edifizio sotto, ovvero nel tempio, per cominciare la sua Rappresentazione, sopraggiunse un tedesco, che aveva solo in dosso una camicia molle, e appiè dell'edifizio domandò: Dov' è il re di Roma? fu chi rispose: Vedilo quivi; e mostrògli Ottaviano. Lui salì in sull'edifizio: molti credevano fosse di quelli che aveva ad intervenire alla festa, e però non fu impedito. Lui prima preso l' idolo era in detto tempio, scagliollo in piazza: e rivolto a Ottaviano, che era vestito di velluto pagonazzo broccato di oro ricchissimo, el prese, fello capolevare sopra il popolo in piazza, e poi si appiccò per una

colonna per salire a certi fanciulli soprastavano a detto tempio in forma di agnoletti; e qui sendo, sopraggiunsero circumstanti con mazze avevano in mano, e percotendolo gravemente, con difficultà lo volsono a terra; donde rittosi, e ingegnandosi risalire, percosso dalle mazzate di sotto e di sopra fu vincto; undecimo, *Templum pacis,* con l'edifizio della Natività per fare la sua Rappresentazione; duodecimo, un magnifico e trionfal Tempio per edifizio, nel qual tempio ottangolare ornato di sette Virtù intorno, e da oriente la Vergine con Cristo nato, e Erode intorno a detto tempio fe' la sua Rappresentazione; tredicesimo, tre Magi con cavalleria di più di 200 cavalli ornati molto magnificamente, vennono a offerta a Cristo nato; tralasciossi la Passione e Sepoltura, perchè non parve si convenisse a festa; decimoquarto, una cavalleria di Pilato, ordinata in guardie del sepolcro; decimoquinto, l'edifizio della Sepoltura, onde resuscitò Cristo; decimosesto, l'edifizio del Limbo, onde trasse i Santi Padri; decimosettimo, l'edifizio del Paradiso, dove messe detti Santi Padri; decimottavo, gli Apostoli e le Marie che furon presenti all'Assunzione; decimonono, l'edifizio dell'Assunzione di Cristo, cioè quando salì al cielo; ventesimo, cavalleria di tre re, reine, damigelle e ninfe, con carri e altre appartenenze al vivo; ventunesimo, l'edifizio del Vivo e del Morto; vigesimosecondo, l'edifizio del Giudizio, con barella de' sepolcri, Paradiso e Inferno, e sua Rappresentazione, come per fede si crede sarà in fine de' secoli. Tutti i sopraddetti edifizj ferono sua Rappresentazione in piazza innanzi a' Signori, e durarono in fino alle 16 ore. »[1]

Come si vede, questo primo nascimento del Dramma sacro fiorentino rammenta alquanto i carri di Tespi. L'*Edifizio* doveva essere una piattaforma ambulante, sulla quale salivano, giungendo innanzi ai Signori in piazza, gli attori che nella processione facevano mostra di sè precedendo a cavallo, quando già non vi stavano in qualche atteggiamento drammatico e mimico. Ognuno scorge ancora come qui si avesse una specie di Rappresentazione ciclica, e i diversi quadri animati, e talora parlanti, che si offrivano innanzi agli occhi de' rettori del Comune, tutti insieme formassero un composto, che poi si scioglierà in tante

---

[1]) Cambiagi, *Memorie istoriche riguardanti le feste solite farsi in Firenze per la natività di San Giovanni Battista,* ecc.. Stamp. Granducale, 1766, pag. 65.

rappresentazioni speciali. La battaglia degli Angeli, la creazione di Adamo, la tentazione di Satana, la cacciata dal Paradiso, la consegna delle Tavole della legge a Moisè, i Profeti di Cristo, l'Annunziazione, Ottaviano e la Sibilla, la Natività, l'Epifania, il Sepolcro, la Resurrezione, la liberazione delle anime de' Patriarchi dal Limbo e la loro ammissione in cielo, l'Assunzione, il Contrasto del vivo e del morto, e il Giudizio finale formavano una catena di spettacoli, uniti da un sol concetto, che di qui a poco daranno argomento ciascuno ad altrettanti veri drammi, svolti secondo la narrazione de' sacri testi.

Altra notevole testimonianza sincrona di queste sacre pompe fiorentine la troviamo in un ricordo scritto da un di que' Greci che nel 1439 vennero in Firenze coll' imperatore Giovanni Paleologo: tanto più notevole, quanto dalle parole usate trasparisce un sentimento più che di stupore, di repugnanza, non solo pel trovare mescolate insieme cose sacre e profane, ed atti di pietà con esercizj di destrezza delle membra, ma anche pel solo ardire di sporre con azioni e travestimenti fatti e personaggi consacrati dalla fede. Il vecchio spirito iconoclasta spira da questa descrizione, quantunque l'autore rimanga vinto di meraviglia innanzi a spettacoli, ne' quali egli non sa bene distinguere la finzione dalla realtà, e che gli attestano arguto intelletto nell' immaginarli, industria novissima e magnificenza nell'eseguirli, gentilezza nel costume, senso ingenito dell'arte, opulenza della città. « Il dì 23 di giugno (scrive l'anonimo narratore) fanno una gran processione e una festa, a cui tutto il popolo concorre, ed operano in essa prodigj e quasi miracoli, o rappresentazioni di miracoli. Imperocchè risuscitano i morti; e il caporione sbaraglia i demoni; crucifiggono un uomo, come Cristo; e rappresentano la Resurrezione di Cristo; vestono alcuni uomini da Magi, e per via di uomini rappresentano la Natività di Cristo, con i Pastori, e la stella, e gli animali, e il presepio. Inoltre vanno a processione con istatue, e reliquie di santi, e imagini, e croci preziose, precedendo sempre trombe e altri strumenti musicali. Che starò a dire qualmente rappresentarono sant'Agostino per mezzo d'uno vestito da frate, e lo messero in alto venticinque braccia, e passeggiava intorno e predicava? Ma imitavano pure gli eremiti colla barba, e camminavano co' piedi di legno in alto, che era come un orrendo spettacolo. Ma ancora alcuni simulacri, parte sterminati, parte sublimi, vedemmo an-

dare a spasso, come cosa dolorosa. Che dirò del gran san Giorgio, che rappresentava il miracolo del dragone?[1] Avendo fatte tutte queste cose il 23 di giugno, il dì 24 fecero mostra delle loro ricchezze, e messero in veduta oro ed argento in buon dato e vestimenti in gran copia, avendo nel giorno della festa consacrato nella chiesa del Precursore, prima quasi cento bandiere, e di poi da trenta castelli, di legno sì, ma di fattura splendida: e poscia ceri e fiaccole in abbondanza, e finalmente uomini che ritenevano in prigione, portanti corone e rami di olivo. Tutte poi queste cose si facevano con molta pompa, con flauti e trombe, ed ogni altra sorta di onoranza: e si vedeva tutta Firenze in godoviglia, uomini e donne, e lo spettacolo era grande ed illustre. Ma la notte pure non era caliginosa, ma lucida e fiammeggiante da lumi. Non solo a basso, ma ancora in alto del tempio erano attaccate lumiere piene di cera, da cento libbre per ciascuna, e illuminavano tutta la notte. Queste cose essendo state celebrate da' Fiorentini, ci riceverono cortesemente a vedere questa festa. »[2]

Quegli uomini portati in giro stando su in alto, come stessero fra il cielo e la terra, e quegli altri che camminavano co' piè di legno, e riempivano di sacro orrore l'animo del greco ospite, Giorgio Vasari più minutamente ce li descrive nella biografia del Cecca. Al quale la pubblica fama attribuiva il merito di avere in quest' *ingegni* perfezionato la invenzione prima dovuta a Filippo Brunelleschi, soprattutto coll'aver trovato le così dette *Nuvole* « che andavano per la città a processione ogni anno la vigilia di San Giovanni, » non che « le altre cose che bellissime si facevano. »

« Le Nuvole (scrive il pittore aretino), che di varie sorti si facevano dalle Compagnie con diverse invenzioni, si facevano generalmente a questo modo. Si faceva un telajo quadro, di tavole, alto braccia due in circa, che in su le teste aveva quattro gagliardi piedi, fatti a uso di trespoli da tavola ed incatenati a guisa di travaglio. Sopra questo telajo erano in croce due tavole larghe braccia uno, che in mezzo avevano una buca di mezzo

---

[1] Il LASCA parlando ai *Sangiorgini*, cioè agli uomini della Compagnia di San Giorgio, ricorda loro *che 'l drago avete Ogn'anno da mandare a pricissione: Rime,* Firenze, Moücke, 1741, I, pag. 201, e anche pag. 77, 350.

[2] La narrazione trovasi in un codice greco dell'Università di Torino contenente gli Atti del Concilio di Firenze, illustrato dal PASINI, *Catal. Cod. Taurinens.*, II, pag. 271. La traduzione è del LAMI nelle *Novelle letterarie* del 1754, col. 177.

braccio, nella quale era uno stile alto, sopra cui si accomodava una mandorla; dentro la quale, che era tutta coperta di bambagia, di cherubini, e di lumi e di altri ornamenti, era in un ferro a traverso posta o a sedere o ritta, secondo che altri voleva, una persona che rappresentava quel santo, il quale principalmente da quella Compagnia come proprio avvocato e protettore si onorava, ovvero un Cristo, una Madonna, un san Giovanni e altro: i panni della quale figura coprivano il ferro in modo che non si vedeva. A questo medesimo stile erano accomodati ferri, che girando più bassi e sotto la mandorla, facevano quattro o più o meno rami simili a quelli d'un albero, che negli estremi con simili ferri aveva per ciascuno un piccolo fanciullo vestito da angelo; e questi, secondo che volevano, giravano in sul ferro dove posavano i piedi, che era gangherato. E di così fatti rami si facevano talvolta due o tre ordini d'Angeli o di Santi, secondo che quello era che si aveva a rappresentare. E tutta questa macchina e lo stile ed i ferri, che talora faceva un giglio, talora un albero, e spesso una nuvola o altra cosa simile, si copriva di bambagia e, come si è detto, di Cherubini, Serafini, stelle d'oro ed altri ornamenti. E dentro erano facchini o villani che la portavano sopra le spalle, i quali si mettevano intorno a quella tavola, che noi abbiamo chiamato telajo; nella quale erano confitti sotto, dove il peso posava sopra le spalle loro, guanciali di cuojo, pieni di piuma o di bambagia o d'altra cosa simile, che acconsentisse e fusse morbida. E tutti gli ingegni e le salite ed altre cose erano coperte, come si è detto di sopra, con bambagia, che faceva bel vedere: e si chiamavano tutte queste macchine, *Nuvole*. Dietro venivano loro cavalcate d'uomini e di sergenti a piedi in varie sorti, secondo la storia che si rappresentava; nella maniera che oggi vanno dietro a' carri, o altro che si faccia in cambio delle dette *Nuvole*, della maniera delle quali ne ho, nel nostro libro de' disegni, alcune di mano del Cecca, molto ben fatte e ingegnose veramente, e piene di belle considerazioni. Con l'invenzione del medesimo si facevano alcuni santi che andavano o erano portati a processione, o morti, o in varj modi tormentati. Alcuni parevano passati da una lancia o da una spada, altri aveva un pugnale nella gola, ed altri cose simili per la persona. Del qual modo di fare, perchè oggi è notissimo che si fa con spada, lancia o pugnale rotto, che con un cerchietto di ferro sia da ciascuna parte te-

nuto stretto e di riscontro, levatone a misura quella parte che ha da parere fitta nella persona del ferito, non ne dirò altro: basta che per lo più si trova che furono invenzioni del Cecca. I *Giganti*, similmente, che in detta festa andavano attorno, si facevano a questo modo. Alcuni molto pratichi nell'andar in su i trampoli, o come si dice altrove, in su le zanche, ne facevano fare di quelli che erano alti cinque o sei braccia da terra; e fasciatigli e acconcigli in modo, con maschere grandi ed altri abbigliamenti di panni o d'arme finte, che avevano membra e capo di gigante, vi montavanó sopra, e destramente camminando, parevano veramente Giganti; avendo nondimeno innanzi uno che sosteneva una picca, sopra la quale con una mano si appoggiava esso gigante, ma per sì fatta guisa però, che pareva che quella picca fosse una sua arma, cioè o mazza o lancia o un gran battaglio, come quello che Morgante usava, secondo i poeti romanzi, di portare. E siccome i Giganti, così si facevano anche delle *Gigantesse*, che certamente facevano un bello e meraviglioso vedere. I *Spiritelli* poi da questi erano differenti, perchè, senza avere altro che la propria forma, andavano su i trampoli alti cinque o sei braccia, in modo che parevano proprio spiriti, e qui anco avevano innanzi uno che con una picca li ajutava. Si racconta nondimeno che alcuni, eziandio senza punto appoggiarsi a cosa veruna, in tanta altezza camminavano benissimo. E chi ha pratica de' cervelli fiorentini, so che di questo non si farà alcuna maraviglia. »[1]

Questa descrizione del Vasari si riferisce certamente a tempi assai prossimi a quelli in che egli scriveva, come dimostrerebbe la menzione di Morgante, che verisimilmente non potè mostrarsi nella processione se non dopo il 1482: data della prima stampa del poema di Luigi Pulci. Il Cecca migliorò quello che aveva già inventato il Brunelleschi, e questi forse corresse ed accrebbe le invenzioni senz'arte e di pura pratica de' suoi antecessori. De' quali, se pur furono, poco fu il merito, e si perdè ogni memoria: e certo è, che una poesia descrittiva delle feste di san Giovanni, datata dal 1407,[2] tace degli *Edifizj* e delle *Nuvole*,

---

[1] Ediz. Le Monnier, V, pag. 39.

[2] Cod. Magliabech. Strozz., cl. XXV, n. 561 e cl. XXVIII, n, 100. Fu pubblicata da me per nozze Papanti-Pistelli, Pisa, Nistri, 1883, e riprodotta dal Guasti, *op. cit.*, pag. 9.

sicchè potrebbe credersi che ancora non fossero in uso. Tuttavia, da un quadernuccio di *Ricordi* di ser Giusto di Giovanni Giusti d'Anghiari si dovrebbe dedurre che nel 1402, nell'occasione che una principessa napoletana andava moglie al marchese di Ferrara e passava da Firenze, si facesse il 23 di giugno con massima solennità la processione degli Edifizj con più rappresentazioni, come anche nel 1408, per onorare un'ambasceria francese, le Nuvole: e il Cecca in cotest'anno aveva ancora da nascere. Temiamo però assai che il Cambiagi [1] notando coteste date non sia caduto in grave errore: e almeno pel primo fatto, ciò è indubitato: dacchè la storia non ricorda altra napoletana maritata ad un Estense, se non Eleonora figlia di Ferdinando e moglie di Ercole: e l'anno sarebbe non già il 1402, ma il 72. Or non sarebbe il caso di credere che anche il 1408 abbia a diventare un 78, o simile? Allora si capirebbe bene, perchè la citata poesia del 1407 taccia affatto di ciò che ancora non era inventato: e come il Vasari si accostasse al vero, riferendo codeste invenzioni a' tempi del Brunelleschi e sopratutto del Cecca.

Dalla processione di san Giovanni derivarono spettacoli consimili: e « se ne faceva non pure (dice il Vasari) nelle Compagnie ovvero Fraternite, ma ancora nelle case private de' gentiluomini: i quali usavano di far certe brigate e compagnie ed a certi tempi trovarsi allegramente insieme: e fra essi sempre erano molti artefici galantuomini che servivano, oltre all'essere capricciosi e piacevoli, a far gli apparati di cotali feste. » [2] In queste feste private si capisce come la parte drammatica si andasse staccando dalla cerimonia religiosa, per conto proprio svolgendosi; senza che, i quartieri di Firenze presto fecero, ciascuno per proprio conto, una processione imitata da quella di san Giovanni, che era omaggio e sollazzo di tutta la città: e santa Maria Novella scelse per sua festa particolare il dì di sant'Ignazio; santa Croce quello di san Bartolommeo o, alla fiorentina, san Baccio; santo Spirito quello dello Spirito Santo; e il Carmine l'Ascensione del Signore e l'Assunzione della Madonna, ciascuno gareggiando insieme, e tutti poi con la processione di san Giovanni.[3] Così il dramma sacro ebbe principale

---

[1] *Op. cit.*, pag. 62, 63.

[2] Vasari, *Vita del Cecca*, V, pag. 36.

[3] Id., *op. cit.*, V, pag. 37.

impulso in Firenze dalle Compagnie spirituali, come presso a poco da simili congreghe artigiane insieme e religiose ebbe vita in Francia, in Spagna, in Inghilterra, in Germania, e come già era avvenuto nell'Umbria. Degli *Ingegni* che allora s'inventarono per render più splendide queste feste, ragioneremo più innanzi: intanto ci basti aver veduto come un grande, nuovo, applaudito dispiegamento della forma simbolica traesse seco quasi di necessità l'aggiunzione della forma drammatica; sicchè quando a' due elementi fu data equa parte nello spettacolo, si avesse la *Sacra Rappresentazione*.

E che a Firenze massimamente spetti la lode di aver insieme congiunta la forma mimica colla parlata, il genere simbolico col rappresentativo per farne nascere una maniera nuova di dramma, nonchè dal fatto che in appresso i Fiorentini furono qua e là chiamati per l'Italia a dirigere rappresentazioni di sacro argomento, si desume anche dal considerare come allora e poi in tutta quasi la penisola le commemorazioni religiose fossero muta pompa, e la parola vi si unisse soltanto a dichiarazione degli atti e del soggetto. Nè spiacerà al lettore vedere ciò raffermato con qualche notabile esempio delle feste religiose fatte in cotesta età fuori di Firenze, e massimamente colle descrizioni che il compilatore de' *Commentarj* di Pio II ci lasciò della traslazione del capo di sant'Andrea apostolo, fatta in Roma nell'aprile del 1462, e della processione del *Corpus Domini* celebrata poco appresso in Viterbo con straordinaria pompa.

« In molti luoghi (così la prima descrizione) si vedevano rappresentazioni figurate: fanciulli in forma di angeli, de' quali alcuni dolcemente cantavano, altri suonavano organi: nessun istrumento dell'arte musicale mancava, e le lodi dell'Apostolo echeggiavano per l'aria. Oltre a ciò forti uomini, e diverse cose qua e là meravigliosamente sospese attraevano gli sguardi degli spettatori. Se non che tutti i suoi uguali ed inferiori sorpassò Melchiorre, procuratore de' Cavalieri di Rodi, uomo dotto e dabbene, il quale, eretto un altare innanzi alla porta di casa sua, bruciò molti incensi, procurò ornamenti varj, e cantori e suonatori di flauto, onorando con dilettevoli e diverse armonie il trasporto delle reliquie dell'Apostolo. I Cardinali che in quella strada abitavano, tutti appararono suntuosamente a festa le loro case. Lo Spoletano, quantunque assente, essendosi egli recato alla sua chiesa per soddisfare il proprio obbligo colle sue pecorelle du-

rante la Settimana Santa, lasciò tuttavia in casa alcuni ministri, i quali coprirono la piazza adiacente di drappi e ornarono assai leggiadramente le pareti; ma e' fu vinto da Alano, cardinale di Santa Prassede, chiamato l'Avignonese, il quale abitava in Campo di Fiori, dove sono ora i palazzi degli Orsini edificati dal cardinal Portuense in terreno non proprio con ingente spesa. Alano, adunque, eretto un altare nel fòro, e copertolo di drappi dorati, e bruciati molti profumi, rivestì anche le altissime mura del suo palagio di quei preziosi ornamenti, che provengono da Arras, città della Francia. Ma Rodrigo (Borgia) vice-cancelliere superò le spese, gli sforzi e le prove di tutti gli altri. Egli fregiò le sue case, che altissime ed amplissime aveva costruite nel suolo della Zecca Vecchia, di ricchi e mirabili drappi: eresse inoltre un altissimo padiglione, dove sospese molte e varie meraviglie: e non solo le sue proprie, ma anche le vicine case adornò in modo, che la piazza all' intorno sembrava quasi un paradiso, piena com' era di soavi suoni e di canti, oppure una casa splendida per abbondanza d' oro, come narrano fosse quella di Nerone. Non pochi poetici componimenti scritti di fresco da eletti ingegni si vedevano appesi alle mura: e questi componimenti in lettere assai grandi contenevano le lodi dell'Apostolo e di Pio pontefice. »[1]

Più pomposo spettacolo dovette essere l'altro della viterbese processione, e per la mescolanza di qualche imperfetta forma drammatica, più importante al nostr' uopo. « Avvicinandosi la solennità del santissimo Corpo e Sangue di Cristo, che in ciascun anno si suol celebrare con somma devozione e con pietà singolare in tutto l' orbe cristiano, stabilì il Pontefice che si festeggiasse con pompa di grandissimo onore e con la massima venerazione. E prima di tutto, a causa di questa festa, ordinò il Pontefice che la via, la quale partendo dalla ròcca e traversando la città conduce alla cattedrale, fosse liberata dagli sporti[2] e da' palchi che l' ingombravano, e dai portici di legno che la deformavano, e fosse ridotta alla sua pristina bellezza. Furono, così, atterrate tutte le prominenze che impedivano la vista delle

---

[1] Pii Secundi P. M., *Commentar. rer. memorabil.*, Romae, 1584, lib. VIII, pag. 365.

[2] Il testo ha *moenianis*, che un romano tradurrebbe a dirittura: *li mignani*. Niccolò Della Tuccia, *Cron. di Viterbo* (in Ciampi, *Cronach. e Statuti di Viterbo*, Firenze, Cellini, 1852, pag. 84), dice: *proferli*.

vicine case, e la strada riacquistò in ogni parte la sua propria misura. Fu restituito al pubblico tutto ciò che per avventura fosse stato usurpato, nè si sopportò che una parete eccedesse un'altra, od un tetto altro tetto. Venne inoltre dato ordine ai Cardinali che ciascuno si scegliesse una parte della via da ricoprire con panni ed ornare. Le parti che restarono fuori furono distribuite tra i vescovi e gli altri curiali. Alcuni de' Cardinali si presero il carico di adornare le case e le mura. Il Pontefice poi, nel cimitero di san Francesco, luogo amplissimo innanzi al vestibolo della chiesa, costruì un magnifico tempio con drappi di diverso colore, avendo fatto innalzare in brevissimo spazio di tempo delle travi, e adoperatovi gran quantità di funi. Eresse ancora un altare, dalle cui pareti pendevano ricchissimi arazzi, e vi pose su molte mirabili cose, che valsero ad attirare gli occhi degli spettatori. Il vestibolo fu adornato di serici ed aurei panni. Non lungi era la camera e il purpureo letto,[1] e antiche storie conteste di seta, di lana e d'oro, e immagini d'uomini illustri e forme svariate di animali. Molti archi di fiorita ginestra e mirto e lauro furono con mirabil lavoro condotti dalla ròcca fino alla fonte, che è nel piano dopo il declivio. La via fu tutta cosparsa di fiori, e vicino al tempio innalzato un arco trionfale: e le immagini delle Virtù Cardinali, e le insegne agitate dal vento e i pinti tappeti e i fiori coprivano le muraglie. Il Pontefice co' cardinali e tutto il clero, in mezzo a una gran calca di popolo, celebrò i primi vespri della festa nel tempio che aveva eretto, essendo alto ancora il sole: i cui raggi penetrando oltre le pareti di lana, e come arco baleno pigliando varj colori, dettero al tempio un aspetto di aula celeste e di dimora del sommo Re. Nè altro infatti parve se non un Paradiso quando i cantori, quasi angeli, intuonarono dolci canti. Lumiere poi disposte con mirabile artificio imitavano le stelle celesti, e ora si udivano soavi melodie di voci umane, ora deliziosi accordi di musici strumenti. Il dì appresso, al far dell'alba, il Pontefice dalla ròcca quivi ritornò solennemente co' cardinali e i vescovi e con tutti quei della curia: e avendo levata dall'altare la sacratissima ostia, prese la via verso la cattedrale. Vi era gran folla di popolo, che o per l'indulgenza, poichè il Pontefice aveva promesso

---

[1] Anche il Della Tuccia, *loc. cit.*: *un gran letto trionfale coperto di velluto cremisino.*

la remissione plenaria de' peccati a tutti i presenti, o per lo spettacolo, era accorsa dalle vicine borgate. Ogni piazza era piena, ed ogni via gremita d'uomini e di donne e di bambini: così che il passare riusciva difficile al Pontefice stesso e al cortèo. Si passò quindi attraverso la calca, non senza fatica ed affanno. Dove finivano gli ornamenti apprestati dal Pontefice, cominciavano quelli de' cardinali Rotomagense, Costanziense e Lebreteo: i quali, secondo il costume del loro paese, ricoprirono le mura de' panni chiamati arazzi, costruirono altari ricchi d'argento e d'oro, e vi bruciarono molti incensi. Oltre costoro, i referendarj appararono le loro case: sopra un altare su in alto posero un giovane che rassomigliasse la figura del Salvatore e sudasse sangue, e dal fianco aperto ne empisse un calice. Vi aggiunsero, inoltre, fanciulli alati, che quasi angeli cantassero versi eroici o elegiaci, composti da dotti ingegni.[1] Prese il posto dipoi il Cardinal di san Sisto, il quale nella dignità del suo grado religioso, raffigurando l'ultima cena del Signore, rappresentò il Salvatore co' Discepoli, e l'istituzione del santissimo Sacramento, a memoria della Passione e a perpetua difesa dell'uman genere dalle insidie de' demonj; rappresentò inoltre Tommaso d'Aquino in atto quasi di ordinare l'officio di tanta solennità. Appresso, il cardinal Mantovano coprì un lungo tratto di via, e l'adornò di nobilissime storie, che tessitori abilissimi avevano dipinte in ricchi panni. Dopo di lui veniva il cardinal Portuense, negli apparati del quale un gran drago e molte facce di maligni spiriti pareva minacciassero qualcosa di tremendo. Ma un milite in armi, che faceva le parti di Michele arcangelo, troncava al primo il capo, e tutti i diavoli precipitosamente rovinarono la-

[1] Il Della Tuccia: *Lì era un giovane tutto nudo, ornato come quando Cristo risuscitò con la bandiera in mano, e pareva spargesse il sangue dal suo costato, e cantò certi versi appartenenti alla nostra fede: e due fanciulli di ser Rosato nostro cittadino, vestiti a modo d'angeli ogn'un da per sè, cantava versi a commendazione del Papa, e sopra quello altare erano altri putti belli, vestiti come angeli con ale d'oro. Il Papa si fermò ad udire detti canti. Poi gionse a san Matteo in Sonza. In quel luogo un frate, vestito a modo di san Vincenzo, sopra un altare cantò certi versi, quali detto Papa similmente volse udire. Gionto poi all'osteria del Cappello, altri giovani simili cantavano dolcemente. E così dirimpetto a casa Petruccio, con suoni e canti in detto modo.*

trando; un panno, quasi nube rosseggiante, copriva il cielo, e le pareti un cuojo adornato di ricchi fiori, secondo il costume andaluso. Aveva anche innalzato un altare, dopo di lui, il cardinal Niceno, e vi aveva posto fanciulli che cantassero a similitudine di angeli. Molte e molte are fumavano dappertutto; i sacerdoti in varj punti compievano le divine funzioni, e i sacri arredi e quante erano in città sacre reliquie si ammiravano sulle are ricoperte d'oro e d'argento. Dopo il Niceno veniva lo Spoletano, i cui ornamenti terminavano due archi artificiosamente composti di fiori e di verdi fronde. In mezzo un sacrario, un altare, una gran quantità di profumi e un coro di giovani che cantavano. E la vista de' muri e del cielo era tolta da un panno di svariati colori, che chiamano sajo. Quindi si passava all'apparato del Vice-cancelliere, settantaquattro passi distante; una cortina purpurea ricca di ostro racchiudeva simulacri e storie figurate, una stanza adorna, un letto prezioso ed un fonte, che versava per parecchie cannellette non pura acqua, ma ottimi vini. Avvicinandosi il Pontefice, gli si fecero innanzi due angioletti, che cantavano soavemente: i quali dopo aver venerato in ginocchio l'ostia divina, e salutato il presule, tornarono addietro verso la cortina, e cantarono ad alta voce: *Attollite, portas, principes, vestras, et introibit rex Pius Dominus mundi.* Dal di dentro, cinque Re in apparato magnifico e una coorte di armati parea impedissero l'entrata: i quali, uditi gli angioli: *Et quis est iste Rex Pius?* risposero. E gli angioli, a cagione del Sacramento, che Pio nella solenne pompa portava, dissero: *Dominus potens in orbe.* Alle quali parole rimossa la cortina, fu aperto l'ingresso, e insieme risuonarono le trombe e gli organi ed infiniti musicali strumenti; e i Re, inchinando il Pontefice, con voce chiara e dolce recitarono alternamente eroici versi in lode sua. Per via si fece innanzi al Pontefice un uomo selvaggio, menandosi dietro un leone in catene, col quale spesso andava lottando.[1] In alto era un ricco coperto di panni per tutta la piazza, ch'è attorno al ponte. Sventolavano vessilli, ne'quali si vedevano le insegne del pontefice Callisto e del Borgia, già

---

[1] Il DELLA TUCCIA: *Gionto alla fontana di Santo Stefano, trovò in piazza intorno alla fonte dodici omini vestiti d'erba a modo d'omini selvatici, e come leoni e orsi: nel qual luogo fu fatta gran festa, e così al Canto de' Bonelli.*

prefetto della città. De' padiglioni, non meno ricchi per la materia che per il congegno e l'arte, stavano dalle parti: i quali non solo gli occhi della turba ignorante, ma fermavano quelli de' sapienti, e ne pascevano lo spirito. In fondo, uomini armati occupavano un arco trionfale, edificato a mo' di ròcca, ed essi con strumenti di bronzo, imitando il tuono, ispiravano grave timore a quanti passavano. Il cardinale di Santa Susanna aveva coperto con un panno di color celeste, imitando il vero, quel pezzo di strada che gli era toccata dopo il Vice-Cancelliere, e vi aveva impresso stelle d'oro, oltre l'apprestamento di un fonte di vino bianco abbellito di fiori, di un altare profumato, e di statue che pareva ridessero e cantassero, intanto che un coro con voci vere e musici strumenti ricreava le turbe. Niccola cardinal Teanense, per compiacere al Pontefice bramoso di egregie cose, da Pistoja dond'era originario, chiamò giocolieri e fanciulli che dolcemente cantassero. A costui toccò la piazza, intorno alla quale abitavano i magistrati della città. Questa coprì egli di tela di color bianco e celeste, e l'adornò di tappeti da ogni parte, e fabbricò moltissimi archi, vestiti di verdeggiante edera e svariatissimi fiori; ne vi fu colonna, sovra cui non fosse un giovanetto in sembiante d'angelo. Diciotto furono i fanciulli che, nel volto, nella voce e nell'abito imitavano la natura degli angeli, e che con soave canto alternamente dicevano i carmi ordinati.[1] In mezzo al fòro alzò un sepolcro, ad immagine di quello in che la vita nostra per noi dormì nel Signore. Soldati in arme, oppressi dal sonno, giacevano come morti, e gli angioli stavano vigilanti che non si violasse il talamo dello Sposo celeste. Essendo in questo luogo giunto il Pontefice, ecco a un tratto, come volasse dal cielo, calare per una fune un vaghissimo fanciullo, alato come angelo, che con volto serafico e voce divina e col cenno salutò il presule, e cantando un inno annunziò subito la futura resurrezione del Salvatore. Allora si fa silenzio, e si porge ascolto con immensa gioja, come se si trattasse di un fatto vero, e quegli fosse proprio un nunzio celeste. Appiccato il fuoco a polveri preparate in un vaso di bronzo, si udì come un tuono,

[1] Il DELLA TUCCIA: *Gionto alla piazza del Comune, nel luogo ornato per il Cardinal di Tiano, trovò le quattro Virtù Cardinali, cioè garzoni vestiti in ciò, e dodici angeli, ognuno da per sè, sopra dodici colonne con le torce in mano accese, e tutti cantavano.*

che svegliò i militi dormienti e li riempì di stupore. E quegli che rappresentava la persona del Salvatore, di subito si offrì agli occhi di tutti: uomo rosso, di statura e di età somigliantissimo a Gesù, portava in mano il vessillo della croce ed era adorno di diadema. Mostrava egli le vive cicatrici delle ferite, e cantava in versi volgari la salute arrecata al popolo cristiano.[1] Dopo il Teanense, il cardinale d'Avignone innalzò un altare non dispregevole, e abbellì con fasto francese il suo pezzo di strada. Il cardinal di Pavia tirò un cielo di quattro colori, mise a' lati padiglioni di arazzi, fece alzare archi di fiori, e collocò di qua e di là molti fanciulli a modo di angeli, i quali tenendo in mano ceri ardenti onorassero il divino Sacramento.[2] Di poi si trovavano più semplici ornamenti: fiori e fronde e verdi rami in luogo di padiglioni, e coperture che indicavano meno ricchi padroni:[3] comecchè mai non mancassero in verun luogo altari e sacerdoti in veste sacra, e voci di cantori e profumi d'incensi. Ambrogio da Siena, cortigiano del Papa, davanti alla casa che abitava, parò la via con miglior cura, intercettando la luce del sole e ricoprendo le pareti, e s'ingegnò di mettersi alla pari co' maggiori. Il cardinal d'Artois dal ponte di pietra, che congiunge le due parti della città, fino alla piazza della chiesa maggiore coprì la via di tela fatta venire testè da Firenze, e di lana inglese di colore tra il rosso e il bruno. Rinforzò i lati della via, a spese della sua città; di qua e di là innalzò travi fermate con funi, dalle quali pendevano padiglioni, apparendo più basse le case circostanti. Il cardinale de' Quattro Santi Coronati coprì tutta la piazza, che si allarga ampiamente davanti la chiesa cattedrale, alzando grandi travi e legandole con funi, sicchè l'abbellì di ricche meraviglie. Alzò un altare in luogo opportuno, e

---

1) Il Della Tuccia: *In piè di detta piazza un giovane, come un angelo, si mosse dall'archi, e sopra certe funi venne in mezzo la piazza, ov'era un certo monticello, e cantò certe stanzie; e v'era un bel sepolcro, dal quale uscì un giovane in simiglianza di Cristo resuscitato, e l'angelo tornò onde s'era partito. Alle quali cose il Papa si fermò, e pigliò gran piacere.*

2) Il Della Tuccia: *E poi gionto alla Mercaria, trovò trentasei giovani con torce accese.*

3) Il Della Tuccia menziona le Arti de' tavernari e albergatori, de' notari, de' mercanti, degli speziali, de' sartori, della lana, i giudei, l'Arte de' calzolari, e i preti.

alla destra il trono pontificale e i seggi de' cardinali: a sinistra i sedili de' Vescovi, de' Protonotari e degli Abati: fu inoltre costruita una cappella simile a quella del palazzo apostolico. Da una parte della piazza in luogo eminente venne posto il sepolcro della gloriosa Vergine Maria, e alla sommità delle case si apriva l'aula del Re del cielo, ove Dio sedeva nella sua maestà, con cori di angeli, santi e stelle ardenti e gaudj della superna gloria, espressi in modo meraviglioso. La funzione fu fatta con somma pietà del popolo; il cardinale di san Marco celebrò la messa, il Pontefice benedisse il popolo. Quindi un giovanetto in forma angelica con soavissimo canto predisse l'assunzione della Vergine. Si aprì subitamente il sepolcro, e ne uscì una giovinetta bellissima, che sostenuta dalle mani degli angeli lasciò cadere la cintura: quindi piena di gioja, dolcemente cantando, fu assunta in cielo. E ad essa venendo incontro il Figliuolo, padre insieme e signore, la baciò in fronte, e presentandola all'eterno Padre, la collocò alla sua destra. E allora un cantare delle schiere de' celesti spiriti, un toccare di magici strumenti, un rallegrarsi, un gestire, un riso di tutto il cielo.[1] E così fu posto fine alla solennità, nella quale la meraviglia massima fu ciò che prepararono i cortigiani del Papa: un uomo che rappresentava Cristo, coperto le vergogne, il resto tutto nudo, con corona di spine in capo e croce sulle spalle, e che pareva sudasse sangue. Fu menato in carro con gran pompa dalla chiesa di san Francesco alla cattedrale: e mentre si celebrava la messa e si rappresentava l'Assunzione della madre del Signore, stette sempre immobile come statua. Ma non entrando tutto il popolo nella piazza, ordinò il Pontefice che si scendesse ne' prati che erano dietro il palazzo pontificio, e quivi benedisse di nuovo la moltitudine dalle finestre, e dètte l'indulgenza plenaria de' peccati. Quest'onore fece Pio al divinissimo Sacramento del Corpo e Sangue di Nostro Signore Gesù Cristo: e finita la solennità, pranzò col cardinale de' Quattro Santi Coronati, che abitava la casa stessa del Pontefice. Il vecchio palagio, che i pontefici romani già edifica-

[1] Il Della Tuccia: *Cantata la messa, fu fatta una Rappresentazione di Nostra Donna quando andò in cielo, e andò sopra un ingegno da basso in alto, che pareva come il Paradiso, con angeli, soni e canti, e dui angeli discesero in terra cantando; e la Vergine Maria entrò in mezzo di loro, e lassò la centura a san Tomaso, e poi se n' andò in cielo.*

rono, quando di frequente si recavano a Viterbo, fu congiunto colla chiesa maggiore. Le sale da pranzo e le camere erano degne di un principe: il cardinale aveva tutto abbellito magnificamente: i padiglioni erano assicurati ad altissime vòlte, cosicchè avevasi molta luce e gradito prospetto. Nel mezzo era una marmorea fonte, che da più zampilli mandava abbondanti e chiarissime acque. Questa fonte fu decorata d'oro e d'argento, e dinanzi alla porta appesi preziosi arredi, che contenevano storie degne di ricordanza, e mostravano l'ingegno nobilissimo dell'artefice. Preparò il cardinale un convito, quale sogliono apprestare i re, e trattenne a pranzo varj cardinali, usando vasi d'argento e d'oro di gran peso. Vi furono lire e cantori; nè cosa alcuna che potesse desiderarsi mancò a questo convito. Graditi colloquj e sali pieni di urbanità fecero sembrare le ore più brevi. Dopo il desinare, essendosi il Pontefice alquanto riposato, come aveva in uso, accompagnato dal collegio ritornò in sulla sera alla ròcca per la via dond'era venuto. Tutti quelli che in tal giorno entrarono in Viterbo e videro tante meraviglie e tanto apparato di cose, andando per città credettero di esser venuti non ad umane abitazioni, ma al vero domicilio de' santi, e dissero di aver mirato, pur vivi ed in carne, l'immagine della patria celeste. »[1]

Certo non potrebbe immaginarsi maggiore sfarzo di quello sopra descritto; ma ognun vede come la parola vi abbia piccola parte, e serva soltanto a dichiarazione maggiore de' suntuosi apparati. Nè a ristringere in sì angusti confini la parola doveva aver poca efficacia nella rimanente Italia la rozzezza degl'idiomi provinciali: quando invece quel di Firenze da gran tempo erasi addestrato ad ogni significazione: cosicchè non dovesse riuscirgli difficile di prender sempre maggior luogo negli spettacoli sacri, e provarsi anche al dramma.

Quando ciò avvenisse e per quali impulsi, or ora vedremo: intanto non sapremmo terminare questa parte de' nostri studj, senza fare un singolare raffronto tra l'origine della Sacra rappresentazione e quella degli *Autos Sacramentales*. Nacque la prima in Firenze in occasione della solenne processione di san Giovanni; gli altri in Spagna per quella del *Corpus Domini*, come suo proprio sèguito e compimento. Tutta Firenze si

[1] *Op. cit.*, lib. VIII, pag. 384 e segg. Cfr. Bussi, *Istoria della città di Viterbo*, Roma, Bernabò, 1742, pag. 262, e segg.

preparava gran tempo innanzi a cotesta solennità annuale, si ornava sfarzosamente, e mescolava insieme cerimonie sacre con profani sollazzi; e altrettanto facevano le città spagnuole. Sfilavano nella processione di san Giovanni i carri che portavano gli *Edifizj*, e gli altri detti *Ceri*, carichi di offerte al patrono: i quali ciascun'Arte e Gonfalone faceva a gara per rendere più adorni, confidando nell'industria de'migliori maestri, perchè riuscissero nuovi e magnifici; e così anche nella processione spagnuola parte principalissima erano i carri: tanto che con altro nome si designava come *Fiesta de los carros*. Il drago di san Giorgio trova ragguaglio assai esatto nella *Tarasca*, mostro marino dal corpo di serpente, che mosso da uomini nascosti nel ventre capace spaventava insieme e rallegrava gli spettatori; al medesimo modo come i *Giganti* e le *Gigantesse* fiorentine si riscontrano coi *Gigantones* spagnuoli. Questa simiglianza, però, è ella fortuita, od havvi imitazione dall'una parte o dall'altra? A noi pare che debba escludersi ogni efficacia di esempj alieni in ciò che riguarda la colleganza della Processione col Dramma e lo svolgimento di questo da quella: chè nei due paesi può esser ciò avvenuto per ragioni spontanee, senza che l'uno si studiasse d'imitar l'altro: ammettiamo anche che lo spettacolo su' carri, passeggiati per le città, e che troviamo inoltre pur in Inghilterra,[1] non sia dovuto ad alcuna imitazione; ma quanto a certe forme particolari e non necessarie, come sono qua il Drago e là la Tarasca, e in ambedue i luoghi i Giganti, e' ci pare non difficile che l'un paese servisse d'esempio all'altro: e poichè ci sembra — pronti tuttavia a ricrederci, quando altri ci mostrasse l'error nostro — che la menzione storica de'mostri mischiati alla processione trovisi in Spagna posteriormente al tempo in che appajono quelli in Firenze, diremmo che del modo, onde celebravasi la festa principale del glorioso Comune toscano, potesse giungere la fama in un paese, che al nostro era unito allora per tanti vincoli di commerci, e, pur troppo, ormai anche di soggezione politica e di militare preponderanza.

---

[1] Ebert, *Artic. cit.*, pag. 68, e Mariott, *Engl. Miracle-Plays*, ecc. Basel. Schweighauser, 1838, pag. LI, nonchè Sepet, nella *Biblioth. Écol. d. Chart.*, 1877, pag. 416.

XVII

LA SACRA RAPPRESENTAZIONE IN FIRENZE NEL SECOLO XV

Difficil cosa ci sembra determinare con precisione quando avvenisse che la Rappresentazione muta cedesse il luogo alla Rappresentazione drammatica; dappoichè ciò dovette accadere gradatamente e non per subita mutazione, e le brevi prosopopee di alcuni personaggi e i dialoghi compendiosi tratti dai testi sacri naturalmente precedere quel più ampio svolgimento, al quale il nostro genere teatrale giunse dappoi. È poi anche da osservare, come per la nuova aggiunta allo spettacolo di un'azione sempre maggiormente allargata, non però cessasse mai ne' fiorentini l'antico amore a codeste feste tradizionali: nè l'ampiezza inusata ch'ebbe in recinti apposta il Dramma sacro, interrompesse del tutto il corso delle rappresentazioni figurate, già congiunte ab antico alle processioni.[1]

---

[1] Vedasi, ad esempio, nel *Diario* manoscritto di ANTONIO DA SAN GALLO la descrizione delle feste del san Giovanni pel 1549: *Medesimamente l'antivigilia di san Giovanni Battista, advocato della nostra città, si fece una bella processione, et di molte belle cose. Tra esse fu una Compagnia che si chiama sant'Angiolo Raffaello, che fece l'abbattimento di David con Golia, e David era sopra a uno trionfo, e recitò e' sette versi avanti la porta del palazzo di Sua Ecc., et così lui stava a udire a una finestra del palazzo, e sentiva benissimo.* Seguono un madrigale cantato e alcuni sciolti recitati, contenenti una prosopea di David. *E così finito di recitare, seguì tutto l'ordine della processione di preti e frati, de'quali non fo mentione, perchè ogni anno si vedano*, ecc. Solenni sopra tutte le altre pare fossero le processioni di san Giovanni per gli anni 1576 e 77, come si vede dai rari libercoli: *Descrizione de' trionfi mandati per i giovani della Compagnia di san Bastiano nella processione di s. G. B. nell'inclita città di Fiorenza il dì XXII di giugno 1576,* in Fiorenza, ad istanza di Giovanni Wolfio inglese. — *Descrizione dell' ordine della processione fatta la vigilia di s. G. B. l'anno 1577,* Firenze, Dini, 1577. — *Descrizzione dei trionfi mandati nella processione di s. Giovanni Battista l'anno 1577 nell'inclita città di Firenze dalle Compagnie di san*

Intanto, qual menoma parte, meramente secondaria e a così dire spiegativa soltanto, fosse lasciata alla parola ne' più antichi spettacoli sacri fiorentini, si scorge dalle relazioni che ci rimangono di un vescovo russo, intervenuto al Concilio di Firenze. Già di uno di cotesti scismatici abbiam visto il ricordo delle feste di san Giovanni. Abramo vescovo di Souzdal, che accompagnò in Italia il metropolita Isidoro, ha nel suo *Itinerario*[1] alcuni preziosi ragguagli intorno alle rappresentazioni dell'Annunziazione e dell'Ascensione, ch'ei dovette vedere in Firenze, l'una il 25 Marzo del 1439 nella chiesa appunto dell'Annunziata, e l'altra il 14 Maggio in quella del Carmine.

« Un sapiente uomo italiano, così scrive il vescovo russo, ha eseguito in Italia un' opera magnifica. In un convento di Firenze

---

Bastiano, di san Giorgio e di san Giovanni Evangelista, in Firenze. — Da quest' ultimo libercolo si vede che la processione era in massima parte una cavalcata, con putti ben vestiti aventi *pitaffi* in mano; per esempio: *sopra un cavallo tutto pallido e magro l' effeminato Anticristo pallido e smunto per la sua libidine e sfrenataggine, e per la Morte che sopra di lui sedeva.* Indi un giovane vestito di rosso sopra un cavallo morello covertato di nero con questo pitaffio: *Flagellum Dei;* poi un carro, con sopra la palla del mondo con quattro Angeli *col sembiante piuttosto di demoni:* e il primo portava in mano il fuoco, il secondo il coltello, il terzo de' serpenti, il quarto delle spighe vane. In ultimo un carro con una nugola, e sopra di essa l' unigenito Figliuol di Dio, con cherubini attorno e un concerto di canti e suoni. Ciò faceva la Compagnia di san Bastiano: venivano poi le Rappresentazioni e i carri di quella di san Giorgio: e prima un drago che buttava fuoco dalla bocca, dalla coda e da altre parti: dietro seguiva la figliuola del re di Libia nomata Alessandrina, sopra una chinea bianca, vestita da regina sontuosamente con quattro staffieri, con una penna tutta fiorita. Più dietro le Grazie, i Sette Doni dello Spirito Santo, la Sapienza, la Lussuria, l' Intelletto, la Gola, il Consiglio, l'Avarizia, la Fortezza, l'Accidia, la Scienza, l' Ira, la Pietà, l' Invidia, il Timor di Dio, la Superbia, ecc. In ultimo san Giorgio sur un cavallo morello, con abbigliamenti di velluto ricamato con perle, trinato d' oro, con pennoni, tutto armato d' armatura dorata, con sopravveste di teletta, in capo berretta di velluto, con diadema, e sei staffieri a piedi con la sua livrea. Seguivano poi i trionfi ed apparati della Compagnia del Vangelista, ecc.

[1] Le notizie che seguono le togliamo da un articolo, in forma di lettera a noi indirizzata, scritto dall' egregio amico prof. WESSELOFSKY dell' Università di s. Pietroburgo, e da lui inserito nella *Russische Revue,* vol. X, pag. 425 e segg. (1877).

havvi una gran chiesa dedicata al nome della Vergine, sulla porta d'entrata della quale s'innalza una tribuna di dieci piedi e mezzo, e vi conduce una piccola scala abilmente costruita. Tribuna e scala sono ambedue coperte da tende. La tribuna deve raffigurare le sfere celesti, donde Dio Padre manda l'angelo Gabriele alla santa Vergine: in essa vi ha un trono dove sta assiso un uomo di maestoso aspetto, rivestito di panni sacerdotali, con diadema in capo e l'evangelo nella mano sinistra, così come suolsi rappresentare Dio Padre. Attorno a lui e a' suoi piedi stanno in bell'ordine molti fanciulli. Sette cerchi circondano il trono e i fanciulli, e de' cerchi il più piccolo è del diametro di circa due braccia, poi ve n'è un altro più grande di due spanne, e così via, e in quelli sono poste mille lucernine d'olio accese. Quattro fanciulli incoronati e vestiti da angioli con un cembalo in una mano o una cetra o un tamburino, stanno l'uno in faccia all'altro sul cerchio maggiore, frammezzo ai lumi. Tutto ciò serve a rappresentare i sette cieli, la maestà celeste e l'inestinguibile luce angelica, ed ogni cosa è avviluppato dalle menzionate cortine. Nel mezzo poi della chiesa, centosettantacinque piedi dalla porta d'entrata, da una parete all'altra va un ponte o tramezzo di pietra,[1] su quattro colonne di pietra, alto ventun piedi e largo diciassette e mezzo, parato di stoffe rosse: a sinistra v'è un letto di legno, ornato anch'esso di magnifiche stoffe, e a lato al guanciale un seggio riccamente coperto. Vi sedeva sopra un bel giovane, vestito di ricchi abiti femminili, con co-

[1] Il testo russo ha una parola equivalente alla tedesca adoperata dal Wesselofsky: *steinerne Brücke*. Il W. osserva che può in italiano adoperarsi la parola *ponte*, a significare la parte più alta delle chiese antiche fiorentine (per es. s. Maria Novella, s. Croce, Ognissanti, s. Pier Maggiore, s. Felicita) dal mezzo in circa al fondo; e cita a questo proposito un passo del cronista Biliotti (dal Marchese, *Memorie dei più insigni pittori, scultori e architetti Domenicani*, I, 119): *Super ipsum* (pontem) *privatim sacrificabant certis diebus festis, autem diaconus et subdiaconus cantabant, hic epistolam, evangelium ille, idque super marmoream illam columnam egregie sculptam, quae post pontis dejectionem anno domini 1565 factam in hospitium deportata atque ibi erecta, ad lectionem hospitibus habendam prostat.* Più chiaro è, anche perchè fa una cosa del *ponte* e del *tramezzo*, l'esempio che poteva trarsi dal Vasari nella *Vita del Cecca* (V, 36): *di questo cielo.... uscivano due canapi grossi, tirati dal ponte ovvero tramezzo, che è in detta chiesa* (del Carmine).

rona in capo e nelle mani un libro che leggeva in silenzio, e rassomigliava benissimo alla Vergine Maria. Sullo stesso palco stavano quattro uomini travestiti, con barbe lunghe e capelli rabuffati, con piccoli cerchietti d'oro in testa. Erano vestiti semplicemente con camici lunghi, larghi e bianchi, e cintura: una stretta fascia scarlatta andava loro dalla spalla destra al fianco sinistro: l'aspetto loro e il panneggiamento era di Profeti. Anche tutto questo, come quello della tribuna dirimpetto, coperto di panni preziosi italiani e francesi e cortine rosse. Da cotesto palco di pietra nel mezzo della chiesa vanno alla tribuna alta ch'è di fronte cinque canapi fini ma forti. Due di essi sono attaccati non lungi dal giovane che fa da Vergine, ed è qua che per mezzo d'un terzo canapo finissimo, l'angelo inviato da Dio, discende e ritorna poi in alto giubilando, dopo l'Annunziazione. I tre altri canapi vanno appunto nel mezzo del palco.

« Venuto il momento del grande e meraviglioso spettacolo, molta gente si raccoglie nella chiesa, silenziosa, cogli occhi fissi al palco del tramezzo. Dopo poco cadono le cortine co' drappi, e sul magnifico seggio presso il lettuccio si vede colui che rappresenta la Vergine. Tutto ciò è bello, meraviglioso, pieno di grazia. Sul medesimo palco si vedono i quattro Profeti, de' quali ciascuno ha uno scritto nelle mani, che contiene le antiche profezie sulla nascita e l'incarnazione di Cristo. Essi si muovono sul palco, ciascuno guardando il suo scritto, e stendendo la destra verso la tribuna, che è ancora velata, dicono: Di là viene la salute degli uomini: o discorrendo l'un coll'altro: Il Signore viene dal mezzogiorno. Poi disputano insieme, e ciascuno strappa il proprio scritto e lo getta via: indi prendono altri scritti e s'avanzano sul davanti del palco, si salutano scambievolmente, e ciascuno esamina il proprio scritto e vi batte sopra colla mano e disputa col compagno. L'un d'essi dice: Dio verrà di là a cercar la smarrita pecorella; e altri altrimenti. Così durano a disputare per una mezz'ora circa. Allora si aprono le cortine della tribuna superiore, facendo un rumore simile a quello del tuono, e i profeti si dileguano. Lassù, sulla tribuna, si vede Dio Padre circondato da più di cinquecento lampane ardenti, che girano continuamente, andando su e giù. Dei fanciulli vestiti di bianco, raffiguranti gli angioli, lo attorniano, alcuni col cembalo, altri col flauto o la cetra, facendo uno spettacolo lieto e d'inesprimibile bellezza. Dopo qualche tempo,

l'angiolo spedito da Dio, discende sui due canapi che abbiamo detto, per annunziare la concezione. L'angiolo è un bel giovane, vestito di un abito bianco come neve, ornato d'oro: proprio come si veggono dipinti gli angioli celesti. Intanto ch'ei scende, canta a bassa voce, e tiene in mano un ramoscello. La discesa si fa a questo modo: dietro di lui stanno due ruote, invisibili dal basso per la distanza, e due canapi vanno su coteste ruote, mentre delle persone non vedute che stanno in alto, fanno col mezzo d'un canapo sottilissimo, scendere e risalire l'angiolo. Questi, adunque, dopo essere disceso ed esser giunto davanti alla Vergine Maria, che riposa, le si presenta cortesemente tenendo in mano il ridetto ramoscello. Poi segue l'Annunziazione, che è un abbreviatura dell'Ave Maria, e la Vergine alzandosi prestamente risponde con voce dolce e modesta: O giovinetto, come osi tu avvicinarti alla mia soglia e penetrar nella mia casa? Che discorsi insensati son questi, che Dio sia meco e voglia incarnar nel mio ventre? Io non mi fido alle tue parole, poichè non sono esperta del matrimonio e non conosco uomo alcuno. Vattene, o giovanetto, che Giuseppe non ti vegga, e intanto che tu ti trattieni a parlare in casa mia, non ti tagli il capo con una scure. Ti prego, allontanati, o caccerà di casa anche me. Allora, vedendo la sua paura, l'Angiolo le risponde: Non temere, o Maria; io sono l'angiolo Gabriele, che Dio invia per annunziarti la concezione del Figliuol suo. Credi a ciò che ti dico: concepirai senza seme: lo Spirito Santo verrà su te, e la possanza dell'Altissimo ti adombrerà. Dopo aver ascoltato queste parole, Maria leva gli occhi in alto, e scorge Dio che in tutta la sua potenza e magnificenza, la benedice; giunge le palme ed umilmente esclama: Io sono l'Ancella di Dio; sia fatto come hai detto. L'Angiolo le consegna la bella verghetta, e risale: Maria resta in piedi, seguendolo attentamente coll'occhio. Intanto da Dio parte un fuoco, e col fragor del tuono si dirige sui tre canapi verso il mezzo del palco, là dove erano i profeti, si alza in fiamma e rimbalza in scintille, per modo che tutta la chiesa n'è piena. L'angiolo ascendendo manda voci di giubilo, muove qua e là le mani, e sbatte l'ali come se veramente volasse: il fuoco s'avanza sempre maggiore e rumoroso dalla tribuna alta, accendendo i lumi nella chiesa, ma senza bruciar le vesti degli spettatori o far loro alcun male. Quando l'Angiolo arriva là dond'è disceso, cessa la fiamma e le cortine si richiudono di nuovo.

« Questo meraviglioso e artificiosissimo spettacolo vidi io nella città di Firenze, e l'ho descritto come meglio ho potuto: ma è impossibile farlo bene, tanto era meraviglioso ed inesprimibile. Amen. »

Questa descrizione mostra chiaramente che la parte più rilevante dello spettacolo era quella degli *ingegni*[1] e della luminaria, e che le parole servivano appunto soltanto a determinare il significato storico de' sacri misteri, che per tal modo si celebravano nel giorno della ricorrenza ecclesiastica. La parte parlata, il dramma, si ristringe all'episodio de' profeti e all'annunziazione dell'Angiolo: alla disputazione di quelli è assegnato lo spazio di mezz'ora circa, e così com'era rappresentata, doveva intrattener piacevolmente il pubblico, ansioso di arrivare alla gran girandola finale: forse un po' meno ci sarà voluto pel dialogo fra Gabriele e Maria.

Può domandarsi se questi dialoghi fussero in latino o volgare. È difficile sciogliere questo dubbio, potendoci esser buone ragioni a conforto dell'una come dell'altra sentenza. Ma a chi osservasse che il relatore li avrebbe capiti se latini, ma non così facilmente se in volgare, può rispondersi che qualche fiorentino, zelante delle belle cose della sua patria, potè spiegare il senso delle parole, ed egli tanto più facilmente intenderlo, quanto più doveva essergli familiare l'argomento. Del resto non vi è nessun dramma a noi noto che si ragguagli al racconto del vescovo russo. Il prof. Wesselofsky ricorda l'*Annunziazione* del Belcari,[2] ma egli stesso osserva che in questa, i profeti sono molti più che quattro, e ad essi si aggiungono le Sibille, e gli uni e le altre sono chiamati da un Angiolo a norma del *Vos inquam convenio* attribuito a s. Agostino. Altre differenze fanno concludere al Wesselofsky che il disegno dell'*Annunziazione* datoci dal vescovo è più semplice di quello del Belcari, sia quale ci è dato dalle stampe del quattrocento, sia anche come si trova in un manoscritto pubblicato dal Galletti. Forse il Belcari ritoccò più volte lo stesso argomento, ampliando sempre un più semplice scenario anteriore, proprio o d'altri: e qui per tal modo si avrebbe un esempio del successivo accrescersi dell'azione dram-

---

[1] Degli *ingegni* parliamo più oltre al suo proprio paragrafo, e sarà bene ragguagliare la descrizione del viaggiatore russo con quella del VASARI.

[2] *S. R.*, I., pag. 162.

matica, e dell'equa parte che le si venne via via facendo nello spettacolo.

Ed ora vediamo in che modo Abramo descriva l'*Ascensione*, ch'ei pure ammirò nel suo soggiorno in Firenze.

« Ho visto nella celebre città di Firenze qualche cosa di ancor più meraviglioso. I latini, secondo una vecchia usanza, celebrano il ricordo dell'Ascensione di N. S., che è salito verso il cielo presso il Padre, il quarantacinquesimo giorno dopo la Resurrezione. Questa festa ha luogo il giovedì della sesta settimana dopo Pasqua nella chiesa dell'Ascensione di N. S., ed ivi io l'ho veduta. La chiesa misura in lunghezza 560 piedi, e 140 in larghezza. Come quella dell'Annunziata, della quale parlai addietro, ha un tramezzo di pietra lungo 140 piedi, eretto su colonne alte 28 piedi. Dalla parte sinistra di questo tramezzo si vede un castello di pietra, magnificamente parato, con torri e bastioni, che deve rappresentare la santa città di Gerusalemme: in faccia ad esso, verso il muro, v'è una collina, alta dieci piedi e mezzo, alla quale conduce una scala, alta dal suolo due spanne. La collina è circondata di stoffe rosse. Sopra, all'altezza di cinquantasei piedi, v'è una tribuna in legno, di ventotto piedi per lungo e per largo, con tavolato ben dipinto in ogni sua parte. Sopra a questa tribuna v'è un'apertura tonda del diametro di 14 piedi, coperta d'un drappo azzurro, sul quale sono dipinti il sole, la luna e le stelle, e rappresenta la prima sfera celeste. Quand'è venuto il momento, si alza questo drappo, il che vuol dire che si apriranno le porte del cielo: e dentro vi si vede un uomo, con corona in capo, raffigurante il Padre celeste: egli si tiene in modo miracoloso sulle porte del cielo, volgendo lo sguardo giù sulla montagna degli Olivi, dove il suo divin Figlio, la santa Vergine e gli Apostoli trovansi riuniti. Egli li benedice, stando apparentemente sospeso in aria. Attorno a lui vi è una quantità di fanciulli con flauti, cetre e campanelli: fra mezzo a quei fanciulli che raffigurano gli angioli e intorno a Dio Padre, un'immensità di lumicini ardenti. Sopra a questo cerchio che rappresenta il cielo, v'ha un disco di carta che tocca il giro superiore di un altro, ove sono dipinti angioli di grandezza d'uomo. Sette canapi fini e forti con ruote in ferro magistralmente fatte, vanno dal cielo aperto al monte degli Olivi. Un giovane, che rappresenta Gesù Cristo nell'atto di ascendere al Padre, sta su queste corde. Sopra l'altare della chiesa, proprio sulla parete si trova una ca-

meretta in pietra, che misura circa ventun piedi da ogni lato: da quello della chiesa è coperta da una cortina rossa, sulla quale si vede una corona in un cerchio, che senza tregua si muove a dritta e a sinistra. Tutto è meravigliosamente ordinato, e mai nulla di simile si è veduto.

« Verso l'ora nona molta gente si raccoglie in questa chiesa per assistere allo spettacolo. Quando un gran silenzio regna nella chiesa affollata, gli sguardi si rivolgono verso il tramezzo e a ciò che ivi è stato disposto. Allora quattro giovanetti vestiti e acconciati da angioli si fanno al parapetto, portando ciascuno un ramo fiorito, e poi viene innanzi uno in aspetto di Figliuol di Dio, come se si rendesse verso la città che rappresenta Gerusalemme, e gli angioli lo precedono. Entra egli in Gerusalemme, e dopo pochi minuti ritorna fuori accompagnato da due giovani vestiti da donne, che raffigurano la santa Vergine e Maria Maddalena. Ritorna ancora in Gerusalemme, vi prende Pietro principe degli apostoli, e dopo lui tutti gli altri, e colla santa Madre, gli apostoli e i quattro angeli si avvia al monte degli Olivi. Gli apostoli vanno a piè nudi, e quali si veggono nelle sante immagini: alcuni barbuti, altri no, come erano realmente. Quando Gesù è arrivato presso al monte degli Olivi, si ferma volgendo il viso verso Gerusalemme, e la Madre e Maddalena stanno alla destra di lui. L'apostolo Pietro, dopo esserglisi inginocchiato e averne ricevuta la benedizione, va al suo posto. Gli altri fanno lo stesso, ponendosi chi a destra chi a sinistra del Signore. Quando hanno fatto ciò, Gesù distribuisce loro differenti doni. All'apostolo Andrea dà una rete, dicendogli: Tu getterai la tua rete per prender uomini. Un altro riceve un libro, un terzo una spada, con dirgli: Tu non ne riceverai nessun danno, se tu ne servirai in mio nome. Poi Gesù procede verso il monte, e ne sale la scala: la Madre e la Maddalena stanno alla sua destra, gli apostoli ai piedi del monte a lor luogo. Allora dice Gesù: Poichè tutto quanto mi riguardava si è adempiuto, io vado al Padre mio, che è pure il vostro, e al mio Dio, che è pure il vostro: e si dilunga per raggiungere il sommo del monte, ov' è preparato l'ordigno coi canapi. Gli Apostoli si inchinano l'un all'altro, piangono e dicono gemebondi: O Signore, non abbandonarci, chè senza te siamo orfani. Ma Gesù risponde: Non piangete, io non voglio lasciarvi come orfani; vado al Padre mio e lo pregherò di inviarvi lo Spirito della Consolazione e della Verità, che v'insegnerà ogni cosa: chè, s' io non me ne vado, il

Paracleto non verrà su di voi. Dopo queste parole, si sente un rumor di tuono, Cristo appare sulla cima della montagna, il cielo s'apre e si vede il Padre celeste sospeso in aria in modo miracoloso, avvolto in una luce abbagliante, che si spande da infiniti lumi: i fanciulli che rappresentano gli angioli si muovono intorno a lui, mentre una musica armoniosa e un dolce canto risuona da lungi. Gli angioli più grandi che sono dipinti sul disco si muovono anch'essi in giro, per modo che sembrano vivi. Dal cielo dove si trova Dio Padre discende sulle sette corde una nuvola molto bella e ingegnosamente formata; è tonda e circondata da dischi che girano: a dritta e a sinistra si veggono due fanciulli vestiti da angioli con ali d'oro. Mentre la nuvola è ancora per via, Gesù prende due chiavi d'oro e dice a Pietro: Tu sei Pietro, e sopra questa pietra io edificherò la mia chiesa: e benedicendolo, gli consegna le chiavi. Intanto coll'aiuto de' sette canapi, sale in alto, nella direzione della nuvola, benedicendo Maria e gli Apostoli. È una vista meravigliosa e senza pari. I canapi sono messi in moto da ordigni invisibili, artificiosissimi: tanto che la persona che raffigura Gesù, sembra davvero andar su per sè stessa; e senza barcollare, giunge a una grande altezza. La santa Vergine e gli Apostoli vedendo il Signore che si allontana, versano lagrime. Quando poi egli è giunto alla nuvola, questa l'avvolge da' piedi al capo, e i due angioli che gli stanno a' fianchi si inginocchiano a lui. Allora molti lumi che si trovano anche nella nuvola, si accendono spargendo splendida luce. Ma Gesù sale sempre più accompagnato dai due angioli, e tosto ch'egli è arrivato presso il Padre, la musica cessa, e comincia a farsi buio. Poi la Vergine e gli Apostoli volgono lo sguardo alla camera sopra l'altare: si tira la cortina dal luogo che rappresenta il cielo superiore, e si fa di nuovo la luce. »

Anche per questo spettacolo, si ricorrerebbe invano, come nota il Wesselofsky, alla pur brevissima composizione drammatica del Belcari. Si vede intanto che nel 1439 gli spettacoli sacri erano tuttavia più rivolti agli occhi, che agli orecchi e a'cuori; e che ancora non erano sorte le condizioni favorevoli ad un maggior ampliamento dell'invenzione poetica.

Ma non errerebbe però molto chi nella seconda metà del secolo XV trovasse in Firenze codeste particolari condizioni, che dovevano dar efficace impulso al nascimento della nuova forma

drammatica. Sotto la maggioranza di quella famiglia, che parve assumere a proprio vanto la liberale protezione d'ogni arte, e che, senza troppo farlo vedere, mutò e innovò ogni cosa in Firenze, facendosi così stabile fondamento a futura dominazione, è molto probabile che si producesse anche questa trasmutazione del dramma simbolico in recitato. E invero, come allora tutte le fila della politica d'entro e di fuori si raccolsero nelle mani de' Medici, così anche stava in quelle la guida suprema e la norma de' sollazzi cittadineschi e delle pompe, onde ogni giorno era più vaga la « città del fiore. » Col loro danaro si alzavano palazzi e conventi, e dentro vi si raccoglievano antichità e libri; ne' loro giardini si radunavano gli artisti; alle lor cene accorrevano i poeti; bandivano essi giostre e giuochi del calcio, concorsi poetici[1] e feste religiose; la clientela politica del palazzo era resa più gagliarda da quella, a che avevan saputo arrecare colla loro magnificenza i sommi artisti delle umili botteghe. Di Lorenzo, che fu il più grande della famiglia, e se non il migliore, certo il più fortunato, dice il Vettori che non istudiò in altro se non in ridurre gli uomini alle arti e ai piaceri; e il Savonarola a lui alludeva parlando del tiranno, che *occupa il popolo in spettacoli e feste, acciocchè pensi a sè, non a lui;* ma e' vi era tratto forse per egual modo e da consiglio di politica avvedutezza e dall' indole sua prona alla voluttà, affinata però e nobilitata da natural senso del bello. Ond' è che Firenze a' suoi tempi vide nascere, o crescere più rigogliose, molte forme di costume e molti generi di poesia: dai trionfi e dalle masherate per le vie ai simposj platonici di Careggi: dal canto carnescialesco e dalle ballate a rigoletto[2] alle Sacre Rappresentazioni.[3] Delle quali cose, gran parte era già innanzi al Magnifico,

---

[1] Il *Certame coronario* sul tema dell'amicizia, tenuto in Santa Maria del Fiore, l'anno 1441, dove presero parte otto poeti, le cui rime trovansi in molti Codici fiorentini, e nelle *Opere* di L. B. ALBERTI, ediz. Bonucci, vol. I, pag. CLXVIII-CCXXX.

[2] Lorenzo fu anche inventore di balli, e GUGLIELMO EBREO pesarese registra nel *Trattato dell'Arte del ballo* (Bologna, Romagnoli, 1873) due danze basse, la *Venus* e lo *Zauro* (pag. 65-69) *composte per Lorenzo di Piero di Cosimo de' Medici.*

[3] Sugli spettacoli dati da Lorenzo alla città, vedi NALDI, nei *Carmina ill. Poet. ital.*, VI, 436.

ma ancor rozza e volgare,[1] e da lui ricevette nuovo splendore: come se la potenza artistica e la varietà di usanze e la giocondità del vivere, onde Firenze aveva in sè il germe fin da' tempi anteriori, dovessero servire ad ornamento di una sola età e di una famiglia sola, e la gajezza spensierata e il facile appagamento de' desiderj, così negli ordini dello spirito come in quelli della materia, servissero a compensare la diminuzione delle pubbliche libertà.

Di Lorenzo dice un contemporaneo che « tutte le cose che anticamente davano riputazione e grazia ai cittadini, come nozze e balli e feste e ornato di vestiri, tutte dannava, e con esempli e con parole levò via. »[2] E' si vede che costui, che era uno de' Rinuccini, siffattamente era innamorato delle cose antiche, che parevagli sacrilegio riprendere e mutare le usanze e fogge tramandate dagli avi, se anco fossero cangiate in meglio; ma e' vedeva pur bene, quando si accorgeva che di codeste innovazioni Lorenzo faceva a sè stesso argomento di popolarità. E de' tempi del Magnifico, ed appunto dal vedere l'anonima scrittura rivolta a tale che è trattato sempre da *Vostra Magnificenza*, è probabilmente un disegno di riforma delle feste del san Giovanni, nel quale « per non tediare i circostanti » gli *Edifizj* da menare a processione sono ridotti a soli dieci, scegliendo « i meglio » fra i ventidue, e conservando soltanto « la ruina di Lucifero con sua seguaci; la creazione di Adamo con sua istoria;

---

[1] Dice il Lasca nella *Prefazione* ai *Canti Carnescialeschi: Questo modo di festeggiare fu trovato dal Magnifico Lorenzo vecchio dei Medici... perciocchè prima gli uomini di quei tempi usavano il carnevale, immascherandosi, contraffare le Madonne, solite andar per lo calendimaggio; e così travestiti ad uso di donne e di fanciulle cantavano Canzoni a ballo: la qual maniera di cantare, considerato il Magnifico esser sempre la medesima, pensò di variare non solamente il canto, ma le invenzioni e il modo di comporre le parole, facendo Canzoni con altri piedi varj, e la musica fevvi poi comporre con nuove e diverse arie: e il primo canto o mascherata che si cantasse in questa guisa fu d'uomini che vendevano berriquocoli e confortini, composto a tre voci da un certo Arrigo Tedesco, maestro della Cappella di san Giovanni e musico in que' tempi riputatissimo. Ma doppo non molto ne fecero poi a quattro; e così di mano in mano vennero crescendo i compositori così di note come di parole.*

[2] Rinuccini, *Ricordi*, Firenze, Piatti, 1840, pag. CXLVIII.

l'Annunziazione di Nostra Donna con suoi misteri; la Natività di san Giovan Battista; la Natività di Cristo con sua istoria; quando san Giovanni battezzò Cristo; il monumento, cioè la Resurrezione di Cristo; l'Ascensione di Cristo; l'Assunzione di Nostra Donna; il Vivo e il Morto; » e poichè già i tempi inclinavano ad altro genere di spettacoli, e quelle sacre funzioni dovevano esser venute a noja per la frequente ripetizione, proponevasi di aggiungervi quattro solenni trionfi. Questi erano: « il trionfo di Cesare con le sue spoglie, che vanta perdonare, perchè Cesare fu uomo generoso nel perdonare a' suoi nemici; il trionfo di Pompeo con sue spoglie, vantando la libertà, perchè lui fu uomo molto liberale con gli amici et *etiam* co' nemici, e gran donatore; il trionfo d'Ottaviano, il quale ridusse il mondo in pace, dimostrando oggi esser quel tempo nella città nostra; il trionfo di Trajano imperatore, quale fu molto amatore della justizia: » il tutto con gran séguito di cavalleria e compimento di una giostra; più, il dì dopo, quattro *spiritelli*, cioè la Fama « che vuole esser pennuto di penne di pagone, con alia grande e con visi umani per tutta la persona: » Dedalo « che si richiede sia elevato in aria, et ornarlo di varie fantasie a proposito: » « uno spiritello tutto rosso e con un sole in mano e coronato a imitazione di Jove: » finalmente, « uno spiritello armato, come altre volte s'è fatto, che dà admirazione a' forestieri, o vero figurare Mida, che sia bel vedere, cioè tutto oro, viso, mane, zanche e ogni altra cosa: » e tutto questo come si vede, appropriatissimo e onorevolissimo al Santo e alla sua festa![1] Ignoriamo se questo disegno venisse, in alcuna ricorrenza della festa del Santo, eseguito; chè gli storici solo ci ricordano il *Trionfo* di Paolo Emilio fatto fare da Lorenzo, coll'ajuto specialmente del Granacci,[2] nel giugno del 1491: e le *Ricordanze* di Tribaldo de' Rossi ci attestano che in cotest'anno i « dificj che andarono la vilia e la mattina feciono molto male, da quello della Nunziata in fuori, e fe' bene el Munimento e limbo; e' tre altri dificj ch' andorono fecion male, che fu una gran vergogna: chè ci era di molti fo-

---

[1] Cambiagi, *op. cit.*, pag. 70, e Guasti, *op. cit.*, pag. 25.

[2] Vasari, *Vita del Granacci* (VIII, 218,) che aggiunge: *Né qui tacerò che il detto Lorenzo de' Medici fu primo inventore di quelle mascherate che rappresentano alcuna cosa, e sono dette a Firenze Canti, non si trovando che prima ne fussero state fatte in altri tempi.*

restieri; »[1] quando, invece, « la più bella cosa per detto d'ongniuno » fu una « finzione naturale » fatta fare da Lorenzo alla Compagnia della Stella, dei « quindici trionfi quando Pagolo Emidio, a tempo di Ciesere, trionfò a Roma. »[2] Così, per le invenzioni erudite del Magnifico e de' suoi, e per l'andazzo nuovo de' tempi, mutavasi a poco a poco forma agli antichi spettacoli: onde nel 1514 lo storico Giovanni Cambi lamentava che « si lasciorono stare le feste spirituale, che si solevano fare per san Giovanni, ch' erano quattro o sei edificj — il numero, come si vede, andava sempre più restringendosene — bene a ordine di Rapresentazione di Santi, » ed altre se ne fossero sostituite così « bestiali » e degne « di Sodoma e Gamurra.... che san Giovanni era disonorato, e none onorato; » e più tardi dolevasi che l'offerta de' ceri dipinti, i quali « rappresentavano quella antichità di cosa semplice, » fosse per tal maniera modificata, che se ne « scacciò tutta la semplicità 'steriore, come s'era fatta la interiore. »[3]

Tutto ciò conferma che il tempo in che sorse la Rappresentazione sacra, sull'esempio delle pompe profane e, per emulazione delle rammemorazioni storiche, foggiata a spettacolo teatrale, debba porsi nel secolo XV, e durante il predominio mediceo. E come il colmo di questo deve riconoscersi durante il reggimento di Lorenzo, così è della Rappresentazione; della quale però le prime origini vogliono ritrarsi più addietro, cioè all'età di Cosimo padre della patria:[4] se non che, pel forte impulso del Ma-

[1] *Delizie degli Eruditi toscani,* vol. XXII, pag. 271.

[2] CAMBI, nelle *Delizie degli Eruditi toscani,* vol. XXIII, pag. 24.

[3] *Delizie degli Eruditi toscani,* vol. XXII, pag. 69. Le feste del 1514 sono narrate in un raro poemetto contemporaneo riprodotto dal GUASTI, *op. cit.*, p. 30. Vi si vide una festa di matti, che piacque assai alla plebe (*la plebe ride pure a tal spettaculo*), poi la *nughola* di s. Michele e Lucifero, Adamo ed Eva, l'Annunziazione, il Limbo, la Resurrezione, il Battesimo di Cristo, l'Assunzione (*in clara nube appare al ciel portarsi La imperadrice alla mole superba*), poi il trionfo di Camillo, la Vittoria ecc. Si imitarono anche di *Testaccio li antiqui costumi*, con caccia d'animali e la girandola a uso di Roma; poi spettacoli mitologici e allegorici: la *Morte,* le *Furie,* la *Discordia* ecc.

[4] È notevole che nel 1459, alla venuta di Pio II, Cosimo ordinasse in Firenze feste profane anzichè religiose, il che verrebbe a significare che l'uso e la pompa di queste non uguagliasse ancora quello delle prime.

gnifico, e poi, una volta avviata, per propria attitudine, continuò la sua vita non ingloriosamente, fin verso la metà del secolo successivo.

La serie de' ricordi che qui andremo raccogliendo sulle Rappresentazioni e sui loro autori, comincia, adunque, circa la metà del Quattrocento. Questo genere letterario appartiene, come abbiamo detto, alla poesia popolare: ma non farà meraviglia se tra i nomi a noi giunti degli autori di sacri Drammi, trovinsi quelli di parecchi poeti letterati del tempo. Giovi però avvertire che erano o appartenenti alla nobil famiglia de' Medici, o clienti di essa. Lieto era il popolo fiorentino che i Medici, oltrechè provvedere alle faccende politiche del Comune, pensassero a trovare fra i loro fautori esperti poeti, i quali, come le Canzoni a ballo e gli Strambotti per le feste carnescialesche, così componessero anche le Laudi e le Rappresentazioni per le sacre

---

Con Pio II è vero che si trovavano in Firenze anche molti signori temporali. Ad onor de' quali fu data, dice il CAMBI (*Deliz. degli Erud. tosc.*, vol. XX, pag. 369), *una magna giostra, benchè v'andò di molti ecclesiastichi.* Inoltre, *un magnifico ballo in sul Mercato Vecchio, chiuso da uno steccato, e di sopra coperto di rovesci con palchetti attorno coperti d'arazerie, e funno a danzare 60 giovani fiorentini de' primi ciptadini e dei più atti a ballare, adornati ricamente di perle e gioje, e molte gientile fanciulle e giovane atte a danzare, e mutoronsi el dì molte veste ciascuno di que' danzavano: e furi a vedere tutti e' Signori Imbasciadori e parte di Cardinali ci si trovava.... Di poi, fessi una caccia in sulla Piazza de' Signori, e chiusesi tutto con isteccati, e chiuse tutte le bocche, e delle prestanze si cavò fuori da 10 lioni, e poi si misse in detto chiuso dua lioni e dua cavagli e quattro tori bocciai e due bufoline e una vacca et un vitello, un porco cigniale, tre lupi grossissimi et una giraffa con 20 uomini, e una palla grossa di legname, congiegnata in modo vi stava uno drento, che la faceva andare per ogni verso voleva per fare accanire dette bestie, et quello ch'era in detta palla era congiegnato in modo che stava tuttavia ritto in piè, e per le gran grida della multitudine delle giente, e' lioni stavano mezi sbigotiti, che di molto popolo si mescolò su per la piaza, e stavano insieme con loro come angnelli. Fu grande apparechio e di gran costo, e poco piacere dettono al popolo... Di poi si fe' di notte una bella armegierìa di 12 armegiatori... con un magnio trionfo bene a ordine, tirato da dua cavagli con belle coverte a divisa delle sopraveste, e furi un magno stendardo, drentovi un falcone che giptava penne et era preso da una rete... cor un Trionfo di notte, che per chi lo vidde parve degnia cosa.*

ricorrenze. Dall'indole stessa della supremazia medicea scaturì una forma drammatica che, come tutta la letteratura, anzi la civiltà popolare fiorentina di quell'età, non è mai plebea, ma dagli autori suoi tiene alcun che di signorile, eccedendo piuttosto in nobiltà soverchia che in volgarità. Non sempre gli scrittori eruditi riuscirono a dovere in questa interpretazione de' sentimenti popolari: ond' è che per natural venustà alle *Rappresentazioni* del Belcari, del Castellani e dello stesso Lorenzo vanno innanzi altre, che non recano in fronte nome alcuno di autore, e sono forse di popolani oscuri, ma più schiettamente poeti e più profondamente credenti. Tuttavia, e presso gli uni e presso gli altri, la Rappresentazione, senza perder la nativa sua indole popolaresca, ha certo decoro d'arte che mantenne fino alla sua decadenza, e che la fa accogliere nella categoria delle scritture letterarie.

Il più antico fra i poeti fiorentini che scrivesse Rappresentazioni, sembra essere stato Feo Belcari, vissuto dal 1410 all'84; candidissimo, e quasi trecentista, nella prosa; ma nel verso meno felice e men schietto. La maggior parte de' suoi Drammi sacri abbiamo compreso nella nostra raccolta,[1] intralasciandone solo alcuni brevissimi, che sembrano appena embrioni di dramma;[2] ma tutti quanti generalmente accusano l'inesperienza di chi muove i primi passi in paese ignoto. L'*Annunziazione*, che ricorda il vecchio Dramma liturgico de' Profeti di Cristo,[3] e il *Giudicio finale*, che ripete l'argomento della Lauda umbra da noi arrecata, sono monologhi e prosopopee insieme accozzati, e posti l'un di seguito all'altro, senza vero concetto drammatico: il *San Giovanni nel deserto* è un breve atto scenico, al

[1] L'*Abramo ed Isac* (*S. R.*, vol. I, pag. 41); l'*Annunziazione* (I, 167); il *San Giovanni nel deserto* (I, 241); il *San Panunzio* (II, 65); il *Giudicio finale* (III, 499).

[2] L'*Ascensione*, l'*Avvenimento dello Spirito Santo* e il *San Giorgio*, che trovansi nella edizione di tutte le *Poesie* di Feo, fatta dall'avv. G. C. Galletti in Firenze, Moutier, 1833.

[3] Il Cod. Riccard. 2893, in mezzo ad altre cose del Belcari, contiene una piccola Rappresentazione anonima sulla *Natività*, preceduta dal solito Dramma de' Profeti, ma invece di essi parla uno Scriba che epiloga i loro detti. Probabilmente, se non è del Belcari, è di questi stessi tempi, in che il Dramma cominciò primamente a svolgersi dalla festa rappresentativa.

quale Tommaso Benci ha rannodato un altro episodio della vita del Precursore: il *San Panunzio* si direbbe quasi non terminato; e soltanto l'*Abramo ed Isac* manifesta una certa attitudine all'orditura del dramma.

Che il Belcari fosse, specialmente come sacro drammaturgo, legato a' Medici, e quasi da essi incaricato di abbellire le feste sacre fiorentine cogli ornamenti della parola poetica, parecchie prove ne abbiamo: e per primo, un Sonetto a Cosimo de' Medici, fatto a *contemplazione dei festajoli dell'Ascensione*,[1] che è uno dei sopra ricordati abbozzi di dramma, nè va più oltre delle dieci ottave; e fors'anco fu uno de' primi tentativi del poeta in un genere non per lo innanzi assaggiato, e nel quale ogni sua possibilità mostrò poi coll'*Abramo ed Isac*. In questo Sonetto si chiama il fortunato signore

> Padre della sua patria inclita e degna,
> Conservator de' templi e de' sacelli,
> Refugio singolar di tutti quelli
> Che della povertà portan la 'nsegna:

e poichè prosegue chiedendo un po' del suo *buon vino*, che spenga la sete de' poverelli, i quali vengono a supplicarlo, augurandogli in rimerito *gaudio, festa e riso*, si potrebbe dire ch' egli così raccomandasse coloro che avevano sostenuto le fatiche dello spettacolo; e perciò il Sonetto, assai infelice, sarebbe il più antico in persona di corifei o comparse teatrali; nè d' allora in poi pare che il genere abbia molto progredito.

La rappresentazione di *Abramo ed Isac*, che fu data la prima volta in Firenze nella chiesa di Cestello l'anno 1449,[2] è da Feo dedicata a Giovanni figlio di Cosimo, premorto al padre nel 63, con un Sonetto che si direbbe in stile fidenziano, chi non conoscesse certe vaghezze latineggianti de' Quattrocentisti:

---

[1] *Ed. cit.*, pag. 156.

[2] Il Cod. Magliab. (VII, 367) in fine alla rappresentazione porta scritto: *La sopradetta Rappresentazione si fece la prima volta in Firenze nella Chiesa di Santa Maria Maddalena in luogo detto Cestelli l'anno MCCCCXLVIIII.* Il Cionacci (*Rime Sacre di Lorenzo de' Medici*, Bergamo, Lancellotti, 1760, pag. XV), riportando questa notizia, che ci offre la più antica data certa delle Rappresentazioni fiorentine, commette due errori, leggendo *Castelli* e *MCCCCXLIIII.*

D'Abram la storia mando a te, che memini
Tu concupir, da me composta in rittima,
Quando in sua senettù volse far vittima
Del suo figliuol, che mai fe' torto a nemini.

Ed un sonetto rivolse egli al Magnifico, paragonandolo a' maggiori commediografi latini; sicchè sembra applauso al compositore del *San Giovanni e Paulo:*

Nel tuo intelletto el bel Terenzio e Plauto
Versan le Muse lor, come Nettunno
Le grand' acque del verno e dell' autunno,
Per farti sempre d' eloquenza lauto.
Ma io per questo mare ombroso nauto,
Come informe balena o cieco tunno,
Bramando te per padre e per alunno
Che regga l' andar mio torto ed incauto;

il che voleva dire, con fina cortigianeria, che Feo si riconosceva nella professione drammatica appena degno di legare le scarpe al Magnifico messer Lorenzo.

Il quale entra nella serie degli scrittori di Rappresentazioni per quell' unica, che di sopra abbiam rammentata. Come per molti altri generi di poesia, il Magnifico Lorenzo, troppo assorto forse nelle pubbliche faccende, segnò la via, nella quale coloro che stavangli intorno si misero a gara, animati dall' amichevol cenno del signore e maestro; e fu probabilmente alla degnazione, colla quale egli si prestò a scrivere un sacro dramma, che debbesi la ricca serie di Rappresentazioni che vennero dipoi. Il povero Belcari non sarebbe forse bastato a mettere in voga questa maniera di spettacoli, per quanto connessi alle pubbliche feste, e la pianta sarebbesi probabilmente inaridita per mancanza di amorevoli cultori, se non fosse stato Lorenzo.

Dal Cionacci [1] in poi fu detto e ridetto che il *San Giovanni e Paulo* dovette esser rappresentato nel 1487 per le nozze di Maddalena, figliuola del Magnifico, con Franceschetto Cibo, figliuolo di papa Innocenzo; ma noi abbiam sempre dubitato dell' esattezza di questa supposizione; e oltrechè non sappiamo ritrovare entro a questo componimento drammatico tutte quelle

[1] *Op. cit.*, pag. XVII.

politiche allusioni che altri vi scorge, ci hanno indotto a dubitare anche alcune frasi che sarebbero state infelicemente scritte nell'occasione di coteste nozze, quando fosse esatta l'ipotesi del Cionacci. Il matrimonio di Maddalena con Franceschetto fu suggello di politica colleganza tra Lorenzo e il Papa; dava l'uno la figliuola, prometteva l'altro il cappello a Giovanni, che fu poi Leone X; intanto pacificavasi il Papa cogli Orsini,[1] parenti già ai Medici. Ma per quanto vantaggioso fosse il partito, poteva cuocere a Lorenzo il dar la propria figliuola al bastardo d'un prete. Ora nel dramma troviamo Gallicano che, in premio delle sue vittorie, ardisce chiedere all'Imperatore la mano della figlia Costanza, ed ei gliela promette, non potendo negargliela in faccia: ma quando è solo, così esclama irato:

> O ignorante capo! o ingegno vano!
> O superbia inaudita, o arroganza!
> E così l'aver vinto m'è molesto,
> Se la vittoria arreca seco questo.
> Che farò? darò io ad un suggetto
> La bella figlia mia che m'è sì cara?
> S'io non la do, in gran pericol metto
> Lo Stato; e chi è quel che ci ripara?

La figliuola, consultata dal padre nel difficile frangente, lo conforta a tenere a bocca dolce il prode guerriero, ch'essa non accetta in isposo, perchè ha votata a Dio la sua verginità, e lo consiglia di mandarlo a nuove guerre, dopo le quali, s'e' ritorna vincitore, si vedrà quel che s'abbia da fare:

> Se dài a Gallican quel ch'à presunto,
> Offendi te e me: e s'io nol piglio
> Per mio marito, el regno è in gran periglio.

Ora certamente il ragguaglio fra Costantino e Lorenzo, Gallicano e Franceschetto, Costanza e Maddalena non è perfetto: tutt'altro: ma se la Rappresentazione fosse stata composta e re-

---

[1] *Quum jam.... inimicitia maxima esset inter Romanum pontificem et Ursinos.... modo autem inter eos concordia maxima facta est, et ipsius causa allegatur fuisse quendam Francischettum, virum quidem statura pusillum, filium dicti Innocentii, coepisse in uxorem filiam Laurentii de Medicis et nepotem dom. Virginii:* INFESSURA, *Diar. roman.*, edizione Tommasini, Roma, 1889, pag. 223.

citata per coteste nozze, come vorrebbe il Cionacci, ci pare che il Magnifico non avrebbe scritto parole, che altri poteva facilmente trarre a maligna significazione, appropriandole all'occasione e alle circostanze di quel maritaggio.

Un *Discorso* inedito di Francesco Zeffi a Palla Strozzi ci fa conoscere l'anno appunto nel quale fu recitato il *San Giovanni e Paulo*. Ci duole il non poter qui recare il passo per intero e sull'originale; perchè il codice dalle mani dell'abate Lotti, che lo possedeva nel 1825, quando il principe Leopoldo di Toscana pubblicava le opere di Lorenzo, passò in quelle del marchese Pucci, e dipoi in quelle di Guglielmo Libri, e forse adesso trovasi con altri in Inghilterra; non essendomi riuscito trovarlo fra' manoscritti asburnamiani della Laurenziana. Fu dunque il dramma recitato nel 1489, e vi presero parte Lorenzo padre di Palla, in età allora di sette anni, e Giuliano terzogenito del Magnifico, che doveva contarne dieci; e che tutti gli altri recitanti fossero fanciulli ascritti alla Compagnia del *Vangelista*, chiaramente lo dice la terza strofa del Prologo:

La Compagnia del nostro San Giovanni
Fa questa festa, e siam pur giovanetti;
Però scusate e' nostri teneri anni
S' e' versi non son buoni ovver ben detti;
Nè sanno de' Signor vestire i panni
O vecchi e donne esprimer fanciulletti.
Puramente faremo e con amore;
Sopportate l'età di qualche errore.

Ma nonostante questa esplicita dichiarazione, opinò il Ginguené[1] non essere inverosimile che Lorenzo stesso, mischiato a' fanciulli del *Vangelista*, sostenesse la parte di Costantino: chè se nessuna tradizione lo afferma, così argomenta egli, nessuna neanche lo contraddice, e perciò può ammettersi una congettura che darebbe grande importanza al dramma informe, e soprattutto al personaggio dell'Imperatore. Così i versi di costui:

Spesso chi chiama Costantin felice,
Sta assai meglio di me, e il ver non dice,

avrebbero una verità storica, maggiore della poetica: perchè si

---

1) *Histoire littéraire de l'Italie*, Milan, Giusti, 1820, vol. III, pag. 467.

riferirebbero ad una condizione d'animo del supremo reggitore di Firenze, e ce lo farebbero veder sazio di quella autorità, che ad altri forse sembrava degna d'invidia. Avvertasi inoltre, dice lo stesso autore, al passo dove Costantino comunica a' figliuoli la sua risoluzione di rinunziare all' impero, e dove in Costantino, Costanzo e Costante si potrebbero intravedere Pietro, Giovanni e Giuliano:

O Constantino o Constanzio o Constante,
  O figliuol miei del mio gran regno eredi,
  Voi vedete le membra mia tremante
  E 'l capo bianco, e non ben fermi i piedi:
  Questa età, dopo mie fatiche tante,
  Vuol che qualche riposo io li concedi;
  Nè puote un vecchio bene, a dire il vero,
  Reggere alle fatiche d'uno impero.
Però s' i' stéssi in questa regal sede
  Sarìa disagio a me, al popol danno.
  L'età riposo, e 'l popol Signor chiede;
  Di me medesmo troppo non m'inganno.
  E chi sarà di voi del regno erede
  Sappi, che 'l regno altro non è che affanno,
  Fatica assai di corpo e di pensiero;
  Nè, come par di fuor, dolce è l'impero.
Sappiate che chi vuole il popol reggere
  Debbe pensare al bene universale;
  E chi vuole altri da li error correggere,
  Sforzisi prima lui di non far male.
  Però conviensi giusta vita eleggere,
  Perchè lo esemplo al popol molto vale;
  E quel che fa lui sol, fanno poi molti,
  E nel Signor son tutti gli occhi vòlti.
Non pensi a util proprio o a piacere,
  Ma al bene universale e di ciascuno;
  Bisogna sempre gli occhi aperti avere;
  Gli altri dormon con li occhi di quest'uno;
  E pari la bilancia ben tenere,
  D'avarizia e lussuria esser digiuno;
  Affabil, grato, e dolce si conservi;
  El Signor esser dee servo dē' servi.

Con molti affanni ho questo imperio retto,
Accadendo ogni dì qualcosa nuova;
Vittorïosa la spada rimetto,
Per non far più della fortuna pruova,
Chè non sta troppo ferma in un concetto;
Chi cerca assai, diverse cose truova.
Voi proverrete quanto affanno e doglia
Dà il regno, di che avete tanta voglia.

Qui il dramma, secondo codesto storico della letteratura italiana, sembrerebbe adombrare la intenzione che ebbe Lorenzo, negli anni che precedettero la sua morte, di ritirarsi dall'amministrazione dello stato: ed egli avrebbe colto l'occasione di una pubblica festa, che nel medesimo tempo era festa domestica, per manifestar questi sentimenti nobili insieme e veri, atti a commuovere ed intenerire. E così pure la scena de' figli di Costantino che prestano omaggio al primogenito, riconoscendone l'autorità e stimando all'utile comune necessaria la direzione di un solo:

Io per me molto volentier consento
Che tu governi come prima nato....
Io minor cedo, poi che il maggior cede:
Or siedi ormai nella paterna sede;

e la risposta del nuovo imperante:

L'amor fraterno sempre tra noi suto
Sempre così sarà non altrimenti;
Se fortuna mi dà più alti stati,
Siam pur d'un padre e d'una madre nati;

potrebbero prendersi come consiglio indirettamente dato a'figliuoli, di restare uniti e concordi fra loro, e soggetti i minori al maggiore: alludendo figuratamente a quell'obbedienza, che Lorenzo avrebbe volentieri voluto in Giovanni e Giuliano verso Pietro. Medesimamente, quando al nuovo Imperatore giunge l'annunzio della morte de' fratelli, nel discorso del cortigiano che lo conforta, dicendo:

Chi sa quel che sia meglio? nascer suole
Discordia tra' fratei molte fïate
Forse che la fortuna te gli ha tolti,
Acciò che in te sol sia quel ch'era in molti.

Ritorna in sedia, e lo scettro ripiglia,
Ed accomoda il cor a questo caso;
E prendi dell'imperio in man la briglia,
E Dio ringrazia che se' sol rimaso;

altri[1] volle trovare una memoria dell'uccisione di Giuliano: non riflettendo che per scoprire qui un'allusione storica e personale, debbesi al Magnifico prestare una durezza di cuore e sentimenti di così poco rammarico al defunto fratello, che contrastano con tutto quello che ci dicono gli scrittori circa il dolore di Lorenzo pel luttuoso avvenimento. Ma siamo tanto avvezzi, a parer nostro ingiustamente, a scorgere in ogni atto o parola di lui un secondo fine e un subdolo intento, e quel che ne dice il Machiavelli,[2] che parevano in lui congiunte due *persone diverse*, interpretare non come lode d'indole ricca, varia, compiuta, ma come biasimo di doppiezza e falsità, che da ciò siamo tratti a intravedere nascoste significazioni anche in alcune sentenze od in alcuni episodj di questo dramma. Intendiamo bene che un componimento scenico di Lorenzo, del Magnifico rettore di Firenze, del Pericle moderno, stuzzichi stranamente l'attenzione d'ogni lettore, ed ecciti viva curiosità di scoprire l'uomo sotto il paludamento del drammaturgo: ed ammettiamo pur anco che alcuni passi di questo scritto sieno cosiffatti, che la immagine del poeta ceda il luogo a quella del personaggio storico e politico. Ma non però diremo che, sebbene arguto, sia accettabile lo immedesimare i tre figliuoli di Costantino co' tre di Lorenzo, nel passo sopra recato; tanto più che lo Zeffi ricorda fra i recitanti il solo Giovanni; nè che lo stesso Lorenzo potesse fare la parte di Costantino, essendo ciò escluso dalle parole del Prologo: e ce ne dispiace per la filosofia o poesia della storia. Tuttavia non è negato il trovare nelle recate parole di Costantino, più che consigli a' successori, giustificazioni di sè stesso e dell'autorità propria, fatte in pubblico da chi sapeva di aver usurpato un'autorità che al pubblico spettava: e così pure in questi notevoli versi, che sono posti in bocca a Giuliano imperatore:

Chi regge imperio e in capo tien corona
Sanza riputazion non par che imperi,

---

[1] Hillebrand, *op. cit.*, pag. 226.

[2] *Storie fiorent.*, VIII in fine.

Nè puossi dir sia privata persona;
Rappresentano el tutto e' Signor veri.
Non è Signor chi le cure abbandona
E dassi a far tesoro o a' piaceri;
Di quel raguna, e le cure lasciate,
E del suo ozio tutto il popol pate.
Se ha grande entrata, per distribuire
Liberamente e con ragion, gli è data;
Faccia che 'l popol non possa patire
Dalli inimici, e tenga gente armata;
Se 'l grano è caro, debbe sovvenire
Che non muoja di fame la brigata;
A' poveretti ancor supplir conviene,
E così il cumular mai non è bene.
La signoria, la roba dello impero
Già non è sua, anzi del popol tutto:
E benchè del Signor paja lo 'ntero,
Non è nè 'l posseder nè l'usufrutto,
Ma distribuitore; e 'l Signor vero
L'onor ha sol, di tal fatica frutto;
L'onor, che fa ogni altra cosa vile,
Che è ben gran premio al core alto e gentile.[1]

Se qui abbiamo la esposizione apologetica della temperata tirannide, in una Rappresentazione di un altro poeta della stessa gente Medicea troviamo gli elogi del vivere popolare:

Felice a chi in un popolar governo
Nascie; infelicie a chi 'l ciel dà per sorte
Viver sott'un tiranno in sempiterno,
Chè vita non si chiama, anzi una morte.

È costui Lorenzo di Pier Francesco de' Medici, secondo cugino a Lorenzo di Cosimo, e avolo di Lorenzino il tirannicida. Giovane colto, a lui dedicava il Marullo i suoi Epigrammi latini: a lui il Poliziano la selva *Manto*, chiamandolo *nobile adolescente*.[2] Quando scrivesse egli la sua *Rappresentazione della Invenzione*

[1] Vedi *S. R.*, vol. II, pag. 235-268,

[2] *Prose volgari e Poesie latine e greche*, Firenze, Barbèra, 1867, pagine 124, 287.

della Crocie, che trovasi inedita in un codice magliabechiano.[1] e pel soggetto è identica a quella da noi stampata di *Constantino imperadore, San Silvestro papa e Sant'Elena*,[2] non ci è dato saperlo: ma argomentiamo non fosse molto discosto dall'82, quando il Poliziano, inviandogli il suo carme, lo incoraggiava a mettere in pubblico i suoi versi volgari. Chè se nel passo surriferito vogliasi trovare una botta data di traverso da Lorenzo a Piero de' Medici, chè forse al Magnifico non avrebbe ardito, bisognerà assegnarne la data al 93: nel 94 già essendosi venuti ad aperta rottura tra' due rami della famiglia, per cause private insieme e pubbliche, e nell'aprile Lorenzo e Giovanni fratel suo stati banditi da Firenze. Vi facevano ritorno poco appresso, fuggendone Piero, e cangiando essi, per adulazione al nuovo reggimento, il cognome avito in quello di Popoleschi: ma per Lorenzo, che poi morì nel 1503, non era forse più tempo di pensare a Rappresentazioni sacre o profane, altre faccende avendo ormai per lo capo.

Di una famiglia di poeti, che coi carmi crebbe gloria all'età del vecchio Lorenzo, abbiamo due che composero Rappresentazioni, cioè Bernardo Pulci, e la moglie sua Antonia, nata da' Tanini. Agli altri due fratelli, del resto buoni servidori e cortigiani del Magnifico, forse non parve bene scendere dalle altezze della poesia epica e pastorale fino all'umiltà della popolare drammaturgia; ma una rappresentazione dell'autore del *Morgante*, s'ei l'avesse fatta, sarebbe curiosa a leggersi non meno della sua *Confessione*.[3] Bernardo scrisse la *Rappresentazione di Barlaam*

---

1) Classe VII, n. 374.

2) *S. R.*, vol. II, pag. 189.

3) Vedila ne' *Sonetti* di MATTEO FRANCO e LUIGI PULCI, ediz. del 1759, a pag. 151. Tuttavia è da ricordare qui che nel *Prologo* alla *Santa Teodora* del BENIVIENI (Cod. Magliab.. Palch. I, n. 91) è scritto: *La presente favola è ordinata nella trama di uno de' nostri fiorentini poeti Pulci, quello che ebbe veramente spirito e concetto poetico.* Qui è chiaramente indicato Luigi: ma sarà sua quella *Rappresentazione di Santa Teodora*, che noi ristampammo a pagg. 323-347 del 2° vol. della nostra Raccolta? Certo, cotesto dramma sacro è vivacissimo e fiorentinissimo, specialmente nel *Prologo*: ma non oseremmo asserire risolutamente che sia proprio la *Santa Teodora* del PULCI, ricordata dal Benivieni. Notevole è che l'edizione più antica conosciuta sia soltanto del 1544: vero è che esprimemmo il dubbio se fosse proprio la prima.

e Josafat;[1] l'Antonia, quelle di *Santa Guglielma,*[2] di *Santa Domitilla,* del *Figliuol prodigo* e di *San Francesco.*

Allo stesso secolo, se non alla corte di Lorenzo, appartiene Pierozzo Castellano de' Castellani, autore di molte rime sacre e delle Rappresentazioni della *Cena e Passione,*[3] del *Figliuol prodigo,*[4] di *San Tommaso,*[5] di *Santa Eufrasia,*[6] di *Sant'Onòfrio,*[7] di *Sant'Orsola*[8] e di *San Venanzio.* Fu egli, a cominciare dal 1489, per oltre trent' anni, professore di giure canonico nello Studio pisano,[9] e fra gli scrittori colti di drammi popolari tien luogo cospicuo, se non altro per la sua fecondità. E al tempo stesso può dirsi appartenga Giuliano Dati, fiorentino per nascita, ma romano per soggiorno e per dignità: da Alessandro VI eletto penitenziere delle due maggiori basiliche, vescovo in Calabria da Leon X, e morto nel 1523 a Roma, ov' è la sua sepoltura in santa Dorotea di Trastevere.[10] Egli è autore o rifacitore di quella *Passione* da rappresentarsi nel Colosseo, della quale abbiam fatto cenno più addietro.

Ma di molti altri quattrocentisti scrittori di Rappresentazioni ignoriamo il nome; e la sola data dell' impressione o i caratteri della stampa delle opere loro ci dànno indizio che non debbano riferirsi al secolo appresso. Spettano, per tali ragioni, al decimoquinto secolo gli autori della *Sant'Agata,* della *Santa Agnese,* del *Sant'Antonio,*[11] della *Santa Appollonia,* della *Santa*

---

1) *S. R.*, vol. II, pag. 141.

2) *Id.*, vol. III, pag. 199

3) *Id.*, vol. I, pag. 303.

4) *Id.*, vol. I, pag. 357.

5) *Id.*, vol. I, pag. 427

6) *Id.*, vol. II, pag. 269.

7) *Id.*, vol. II, pag. 381.

8) *Id.*, vol. II, pag. 409. La *Sant' Orsola* nell' edizione antica da noi esemplata ha la data del 1° maggio 1509; il *San Tommaso* si dice *recitato in Prato a dì 12 et 13 d'agosto 1508.* Il *San Venanzio,* come vedremo in appresso, fu rappresentato nel 1502.

9) FABRONI, *Hist. Acad. Pisan., MDCCXCI,* vol. I, pag. 166.

10) AMATI, *Prefaz.* alla ristampa romana della *Passione,* pag. XIV. Il CANTÙ (*Storia della Letteratura italiana.* Firenze, Le Monnier, 1865, pag. 465) lo trasforma in Dotti, in un passo ove l'Alamanni diventa Alemanni, e il Cionacci, Cionelli.

11) *S. R.*, vol. II, pag. 33.

Caterina, della *Santa Cecilia*, della *Santa Cristina*, della *Regina Ester*,[1] del *Sant' Eustachio*, della *Santa Felicita*, del *San Francesco come convertì i ladroni*, del *San Giovan Gualberto*,[2] del *Judicio finale*, e del *Dì del Giudizio*, del *Josef*,[3] del *Santo Ignazio*,[4] del *Lazero ricco e Lazero povero*, del *San Lorenzo*, del *Corpus Domini*,[5] della *Nostra Donna che resuscitò il figliuolo di un Re*, dei *Due Pellegrini*,[6] dello *Spirito Santo*, della *Natività*,[7] dell'*Ottaviano imperatore*,[8] dell'*Angiolo Raffaele e di Tobia*,[9] della *Rosana*,[10] del *Salomone*, della *Distruzione di Saul*, della *Stella*,[11] della *Susanna*, del *Teofilo*,[12] e del *Vitello sagginato*.[13] Non pubblicate allora, ma scritte e tuttavia esistenti in codici del Quattrocento, sarebbero, secondo il Palermo,[14] le *Rappresentazioni di San Grisante e Daria*,[15] di *Santa Eufemia*, del *Monaco che andò al servizio di Dio*, e del *Miracolo di uno che rinnegò Cristo e per la grazia della Vergine Maria fu liberato*. Quella dell'*Abataccio* trovasi colla data del 1463 in un manoscritto Magliabechiano,[16] e medesimamente in altro codice

---

1) S. *R.*, vol. I, pag. 129.

2) *Id.*, vol. III, pag. 139.

3) *Id.*, vol. I, pag. 61.

4) *Id.*, vol. II, pag. 1.

5) Il Batines (*Bibliogr.*, pag. 64) congettura che l'edizione sia del XV secolo: ma la recitazione, come vedremo, è del 1502.

6) *S. R.*, vol. III, pag. 435.

7) *Id.*, vol. I, pag. 191.

8) Nel cod. Magliab., 488, F. 3, si legge in fondo a questa Rappresentazione: *Finita addì XXVIIII di luglio MCCCCLXV.*

9) *S. R.*, vol. I, pag. 97.

10) *Id.*, vol. III, pag. 361.

11) *Id.*, vol. III, pag. 317.

12) *Id.*, vol. II, pag. 445.

13) Per tutte quelle Rappresentazioni, alle quali non è aggiunta in nota la indicazione del volume e pagina della nostra Raccolta, ove si possono riscontrare, vedi la lodata *Bibliografia* del Batinès.

14) *Op. cit.*, pag. 297: se non che in una nota antecedente abbiamo già avvertito che la data del 1485 è copiata dalla stampa: converrebbe dunque meglio esaminare la grafia del codice.

15) *S. R.*, vol. II, pag. 93.

16) *Cod. cit.*, 488, F. 3, *Camald.* Offre esso una lezione infinitamente superiore a quella della stampa. E questo stesso codice, che sembra contenere Rappresentazioni assai antiche, ha anche la *Festa della Creazione*

si rinviene il *Quirico e Judit*, o piuttosto *Julitta*, colla data del 1486.[1]

Vediamo adesso di spigolare negli scrittori del Quattrocento alcune menzioni di sacri spettacoli; e se per Firenze, patria della Rappresentazione, saremo forse più poveri che per altre parti d'Italia, se ne incolpino soltanto gli storici di quella città, che avendo innanzi a sè avvenimenti di maggiore importanza, e dell'arte loro tenendo molto alto concetto, non degnarono lasciarcene ricordo, salvo se i Drammi devoti trovassersi in qualche relazione coi casi politici. Più larga mèsse potrebbero dare gli umili cronisti ed i carteggi pubblici e privati. Così, ad esempio, l'unico ricordo d'una Rappresentazione del maggio 1460 ci è dato in una lettera di un segretario gonzaghesco, scrivendo alla sua signora, che, auspice Cosimo, i magistrati fiorentini « fanno aparegiare a s. Maria Novella.... e fanno fare la Rapresentatione como Jesu Cristo mandò lo Spirito Santo agli Apostoli, » per onorare in tal modo l'ospite marchese di Mantova.[2] E come questa molte altre menzioni di sacri spettacoli, si troveranno certamente nelle carte del tempo. Nè forse il Machiavelli avrebbe nelle sue *Storie* rammentato uno di tali sacri

---

del mondo; la *Festa di San Bartolomeo;* la *Festa dei giudicj che Dio mostrò a un Romito che si volera partire dal diserto;* la *Festa del Giudicio,* alquanto diversa dalla stampata; la *Festa ovvero Rappresentazione della Purificazione della Vergine Maria*, assolutamente diversa da quella a stampa, e la *Festa ovvero Rappresentazione di uno Ortolano, il quale si ritrasse da ben fare e poi per una certa malattia ritornò*, e il *Re Superbo*, col titolo: *Festa o Rappresentazione d'uno Re, il quale fecie cancellare certi versi e poi gli fecie riscrivere a lettere d'oro.* La *Festa della Creazione* è l'unica italiana da noi conosciuta, che tratti il difficile argomento; ma lo fa alla spiccia. Ogni ottava comprende un giorno della creazione: alla settima Iddio dice: *Pigliamo in questo dì nostro riposo.* Poi Adamo pone nome alle cose: in un'ottava ai pesci: *Balene, tonni, dolfini, morene,* ec.; in altra agli uccelli: *Aquile, astor, girifalchi, emilioni,* ec. Ai quadrupedi: *Leofanti, leon, camelli e buoi*, ec. Poi viene la creazione d'Eva, giù giù fino alla morte di Caino.

1) Cod. Magl. II, III, 426. Ora questa rappresentazione è stata stampata per intero dal Bartoli, *Ms. Ital. della Nazionale di Firenze.* Firenze, Carnesecchi, 1883, IV, 170.

2) Portioli, *I Gonzaga ai bagni di Petriolo,* Mantova, Segna, 1870, pag. 18.

spettacoli, se non gli fosse sembrato vòlto a fermare con « qualche nuova allegrezza » le civili discordie: perchè, dice egli, « il più delle volte i popoli oziosi sono istrumento a chi vuole alterare » gli stati. Scrive, adunque, il Segretario fiorentino, che « quelli ai quali le civili discordie dispiacevano.... per tòr via questo ozio, e dare che pensare agli uomini qualche cosa, che levassero i pensieri dello stato, sendo già passato l'anno che Cosimo era morto, presero occasione da che fusse ben rallegrare la città, e ordinarono due feste, secondo l'altre che in quella città si fanno, solennissime. Una che rappresentava quando i tre Re Magi vennero d'Oriente dietro alla stella che dimostrava la Natività di Cristo; la quale era di tanta pompa e sì magnifica, che in ordinarla e farla teneva più mesi occupata tutta la città. L'altro fu uno torniamento, ec. »[1] Morì Cosimo il primo agosto del 1464, e lo Sforza, del quale subito dopo in codesto paragrafo il Machiavelli pur accenna la morte, l'11 di marzo del 1465: ma con tutto ciò non riusciamo a determinare la data della Rappresentazione,[2] poichè lo storico l'accoppia col torneo, nel quale « non per grazia, ma per proprio suo valore » riportò la palma il giovine Lorenzo di Piero, e questo fu combattuto in piazza Santa Croce, soltanto, che si sappia, nel febbraio del 1468 (st. fiorent.).[3]

Altra solenne Rappresentazione sacra abbiamo in Firenze nel 1471. « Per soddisfare, secondo che disse, a un boto, »[4] vennevi allora il duca di Milano Galeazzo Maria, e volendo i Signori onorarlo in nome del pubblico, « fecero rappresentare tre spettacoli sacri per trovarsi in tempo di quaresima, che per

---

1) *Storie fiorent.*, lib. VII, § 12.

2) Se fosse quella da noi ristampata, vedi *S. R.*, vol. I, pag. 191. Forse potrebbe trattarsi delle feste fatte nel 1465, di giugno, per la venuta in Firenze di madonna Ippolita Sforza moglie di Alfonso di Calabria, accompagnata dai fratelli Filippo e Sforza Maria e da don Federigo d'Aragona. Il PARENTI in una lettera narra le feste allora fatte, e a proposito di quella di san Giovanni dice che non riuscirono belle; ma soggiunge: *Andorono poi a vedere la festa del Carmine, e quella sodisfè loro maravigliosamente, più assai che la festa di san Giovanni* (v. GUASTI, *Lett. di Alessandra Macinghi negli Strozzi*, Firenze, Sansoni, 1887, pag. 423).

3) *Cronica* di LEON. MORELLI, nelle *Delizie degli Eruditi toscani*, vol. XIX, pag. 185.

4) MACHIAVELLI. *Storie fiorent.*, lib. VII, pag. 28.

l'artifizio ingegnosissimo delle cose che v'intervennero, riempierono di somma ammirazione gli animi dei lombardi: in san Felice, l'Annunziazione della Vergine; nel Carmine, l'Ascensione di Cristo al cielo; in Santo Spirito, quando egli manda lo Spirito Santo agli Apostoli; »[1] ma « per i molti fuochi, che in simile solennità si fanno, quel tempio tutto arse; »[2] e ciò avvenne, secondo ne attesta il Rinuccini, il quale aggiunge che la Rappresentazione era « usitata farsi ogni anno per la solennità dello Spirito Santo, »[3] il « giovedì notte a dì ventuno, venendo il venerdì. » E forse perchè il recentissimo esempio mostrava quanto pericolosi fossero tali spettacoli entro le chiese, « a dì XXV agosto si fece la festa di san Bartolommeo in su la Piazza di Santa Croce, molto bella. »[4]

Non meno solenni furono le feste di s. Giovanni del 1473, anche per onorare Eleonora d'Aragona che passava da Firenze andando a Ferrara sposa di Ercole I. Essa stessa le descrive a questo modo: « Mércurdì matina andammo ad vedere li triumphi faceano questi fiorentini in tal dì, et arrivata al talamo preparato per nuy in piazza vennero primo quactro giganti, duy mascoli et duy femmene. Ad presso vennero sette Representationi. La prima quannu lu N. S. Dio donò la legge ad Moysex. La seconda della Annunctiatione della Nostra donna. La terza della Navitate de N. S. La quarta dello Baptismo. La quinta della Resurrectione et descensione al Limo et liberatione delli sancti patri. La sexta della Penthecosta. La septima della Assumptione della Nostra Donna. In verità cose belle ad vedere et actamente facte. La sera vedemmo la offerta fanno li citadini colla Signorìa ad sancto Johanni, et po'andammo ad visitare la Annunctiata. Heri, che fu lo dì de sancto Johanni, vedemmo correre li barbari, et finchè quilli se misero in ordinatione et un peczo da po' che hebbeno corso, vedemmo vallare certe dompne, quali stavano apparecchiate per questo. Et un talamo preparato per nuy in casa de uno citadino nominato Lenzi sopra la strata dove corsero li dicti barbari. Venne po'una collatione, in la quale Lorenzo et Julyano servèro da scuderi, li quali certamente

---

1) AMMIRATO, *Storie fiorent.*, lib. XXIII.

2) MACHIAVELLI, *loc. cit.*

3) *Ricordi storici*, pag. CXVI.

4) MORELLI, *op. cit.*, pag. 188.

tucti quisti dì so' stati in festa, et hanno demostrato essereli molto compiasuta la nostra passata dacquì. »[1]

L'ultimo ricordo che abbiamo di Rappresentazioni in Firenze nel secolo decimoquinto, è quello che si trova notato pel '94, quando entrandovi Carlo VIII fu intrattenuto « con la Rappresentazione di alcune solenni e belle feste, come è quella molto singulare della Vergine Annunziata, che si rappresentò con ingegnoso e meraviglioso artifizio nella chiesa di san Felice in Piazza; la quale tanto gli fu grata e dilettevole, che avendola veduta una volta pubblicamente, la volle rivedere altre volte sconosciuto e privatamente. »[2] Nulla si rinviene al proposito nostro pe' tempi del Savonarola: fra i tanti esercizj devoti, a' quali egli educava la gioventù e il popolo, non si trovano mai menzionate le Rappresentazioni, che probabilmente per l'austero frate avevano troppo del profano e del teatrale. Altri spettacoli

---

1) Corvisieri, *Il trionfo romano di Eleonora d'Aragona* (*Arch. stor. Rom.*, X, 655).

2) Nardi, *Storie,* Firenze, Le Monnier, 1858, vol. I, pag. 37. Ma secondo Luca Landucci, il Re non volle entrare a vedere la festa: forse la vide, come dice il Nardi, privatamente. Ecco i passi del *Diario* del Landucci, ediz. del Badia, Firenze, Sansoni, 1863, pag. 79-83: *E a dì 16 detto* (*novembre 1494*), *Domenica, si fece grande apparato pe' Re, in casa Piero de' Medici, e massime alla porta del palagio de' Medici. Feciono due grandi colonne di fuori, che mettevano in mezzo la porta con tanti adornamenti e arme del Re di Francia, che non si potrebbe dire. Era veramente una cosa trionfale, tante erano grandi, e ben fatte ogni cosa. Non ti dico nulla drento com'era apparato. E fecesi Spiritegli, e Giganti e Triunfi andar per la terra, e feciono el dificio della Nunziata, con tante gale e arme di Francia per tutto Firenze.... E a dì 23 detto, Domenica, el Re.... andonne infino a san Felice in Piazza, per vedere la festa di san Felice, che allora la facevano per suo conto, e giunti alla porta non vi volle entrare, e fecionla più volte, e non vi entrò mai. Molti dissono che egli aveva paura, e non si voleva rinchiudere: e questo ci mostrava ch'egli aveva più paura di noi, e guai a lui se cominciava, benchè vi fusse anche el nostro gran pericolo.* Franc. Ricciardi pistojese, ne' suoi *Ricordi* pubbl. del prof. Vigo (Bologna, Romagnoli, 1862, p. 15), lasciò scritto: *Farò ricordo come io vidi il re di Francia... uscire della porta del giardino del palagio di Piero di Lorenzo de' Medici a ore 18 a dì 23, ch' andava ad vedere la festa della Nuntiata che si faceva in sancta Felicita.* E Marin Sanudo (*La spedizione di Carlo VIII,* nell'*Archivio Veneto*, n. 20, pag. 135), così narra:

vide allora Firenze: finchè una favilla del fuoco che aveva consumato in Piazza san Marco le *vanità*, non ebbe posto in fiamme su quella della Signoria il rogo, ove co' suoi seguaci perì il frate riformatore. Negli atti del Magistrato di Balìa per cotesti anni procellosi troviamo intanto proibita per ragione di ordine pubblico la festa di san Felice in Piazza fatta dalla Compagnia dell'Orciuolo.[1]

Sebbene possano desiderarsi maggiori ragguagli de' pochi che abbiamo potuto raccogliere dagli scrittori, può dirsi che la seconda metà del Quattrocento fu l'età, in che la sacra Rappresentazione nacque, e crebbe subitamente. Lo attestano le molte

Et giongendo al Ponte di santa Trinita, dove era uno carro con uno Edificio con molti razi, quando fu annunciata Nostra Donna, che parve cosa bella al Re, ec. Si direbbe dunque che dell'Annunziazione due volte gli fu offerto lo spettacolo: una volta, meramente figurata, al Ponte di santa Trinita il dì dell'entrata; l'altra, mista di figurativo e di drammatico, secondo gli usi antichi, in san Felice.

[1] *Die Mercurii XXVIIIJ Martii 1497. Domini Octoviri simul congregati pro eorum ufficio exercendo in loco eorum solite residentie, primo misso facto et celebrato inter eos solepni et secreto scrutineo et obtento partito inter eos ad fabas nigras et albas, deliberaverunt pro bono Reipublicae, justis et rationabilibus causis, quod festum Annuntiationis Beate Virginis solitum fieri et representari in Ecclesia Sci. Felicis in Piaza de Florentia per homines et personas Societatis vulgariter dicte* l'Orciuolo, *hoc presenti anno non fiat et non representetur et non celebretur, sub pena f. 50 largorum auri in auro, inferenda cuilibet contra facienti et aplicanda dicto officio, et sub pena etiam eorum arbitrii. Et insuper deliberaverunt mandari omnibus personis dicte Societatis quod dictam Representationem non faciant, et cuilibet alii persone quod non prestet operam suam, auxilium vel favorem in hujusmodi, sub eadem pena. Et commiserunt notificari, ac etiam deliberaverunt mandari predictis quod nullus de dicta Societate audeat ipsam Societatem et locum congregationis dictorum hominorum et personarum dicta Societatis ingredi, sine eorum expressa licentia, sub eadem pena.*

Staginus famulus retulit notificasse predicta omnia et singula cum dimissione cedule continentis effectum suprascriptorum dimisse affixe colupne posite super platea s. Felicis in Piaza, et ad hostium dicte Societatis. Dal *Liber deliberationum et partitorum offici Octo virorum Custodie et Balie civitatis Florentie,* a c. 90. Comunicazione del signor Jodoco del Badia.

scritture di tal genere che addietro abbiamo indicate, e le molte edizioni che se ne fecero; nè è da supporsi che fossero composte e stampate, senza essere state davvero recitate: erano esse una forma di teatro, non un genere di letteratura. Aggiungasi la testimonianza del Vasari, il quale assevera che « cotali Feste e Rappresentazioni erano quasi del tutto dismesse »[1] a' suoi tempi, ne' quali agl' ingegni e alle macchine, necessarie alle Rappresentazioni, eransi sostituite le « scene e prospettive, » in che fu sommo maestro Baldassare Peruzzi,[2] appropriate alle commedie. Cosicchè, scrive il biografo aretino a proposito della macchina del Paradiso, « ogni cosa è andata male, e sono gli uomini spenti che ne sapevano ragionare per esperienza, senza speranza che s'abbiano a rifare, abitando oggi quel luogo (san Felice in Piazza) non più monaci di Camaldoli, ma le monache di san Piero Martire, e massimamente ancora essendo stato guasto quello del Carmine, perchè tirava giù i cavalli che reggono il tetto. »[3]

Favorita nel suo sorgere dalla più possente famiglia della città, messa su con larghezza di spesa da pie Confraternite, fatta splendida dagli acuti trovati de' migliori artefici, la *Sacra Rappresentazione* venne da Firenze trapiantata per opera de' fiorentini in altri luoghi d' Italia o in essi imitata, per la fama che attorno se n'era sparsa, piuttosto tuttavia nell' ingegnoso e ricco apparato, che nella parte veramente drammatica: come si vedrà dai fatti che verremo adesso a ricordare.

---

[1] *Vita del Cecca*, ediz. cit., vol. V, pag. 36.

[2] *E in queste siffatte opere meritò tanta più lode, quanto per un gran pezzo addietro l' uso della commedia e conseguentemente delle scene e prospettive era stato dismesso, facendosi in quella vece Feste e Rappresentazioni:* Vasari, *Vita del Peruzzi*, ediz. citata, vol. VIII, pag. 228.

[3] *Vita del Brunelleschi*, ediz. cit., vol. III. pag. 232.

XVIII

LA SACRA RAPPRESENTAZIONE FUORI DI FIRENZE NEL SECOLO XV

Peregrinando per le varie provincie d'Italia in cerca di Rappresentazioni sacre del secolo decimoquinto, troviamo che nel 1414 in Parma, celebrandosi ai 14 di febbrajo la elezione a dottore di quello Studio di un Andrea di Sicilia, parte principalissima della festa fu appunto una Rappresentazione dei Re Magi, che si fece dai dottori e dagli scolari. « Convennero i tre Re alla piazza sulle ore 20, muovendo l'uno da san Sepolcro, l'altro da san Ulderigo, il terzo da san Gervasio, regalmente vestiti, accompagnati da assai donzelli, mazzieri e cavalieri, e seguìti da molto cariaggio, carico di valigie e d'uccelli e coperto di serici panni, sui quali erano raffigurate le armi di quei Re. Con questo solenne apparecchio recaronsi al Duomo, ove si fece essa Rappresentazione; la prima di tal fatta — osserva il Pezzana, del quale qui abbiamo usato le parole — di cui si trovi ricordo nelle Cronache parmensi dal mezzo del secolo XIV in poi. »[1] Certo è almeno che non fu unica, dacchè poco appresso, nel 1417, il cronista Da Erba notava che « a' 25 di marzo fu fatta la Rappresentazione dell'Annunziata in Domo; »[2] e noi col ragguaglio del citato *Ordinarium Ecclesiae parmensis* possiamo immaginare come venisse eseguita.

Dello stesso anno in che incomincierebbero, a nostra presente notizia, gli spettacoli sacri parmigiani, abbiamo una notizia riguardante gli stessi ludi in Roma. Ivi a dì 10 febbraio, *quae fuit die Dominica Sexagesimae, fuit factus Ludus in Testacio, in quo quidem ludo fuit crucifixus sanctus Petrus, et ad sanctum Paulum caput amputatum, et istud fecerunt jocatores de regione Montium.*[3] Ora, secondo l'opinione del Gregorovius,[4]

---

[1] *Storia di Parma*, Parma, Tipografia Reale, 1837-59, vol. II, pag. 157.

[2] *Op. cit.*, ibid., pag. 174.

[3] Ant. Petri, *Diar. roman.*, in *Rer. Ital. Script.*, vol. XXIV, pag. 1041.

[4] *Storia della città di Roma*, trad. italiana, Venezia, Antonelli, 1875, vol. VI, pag. 815.

non si debbe intendere per quei *jocatores* dei veri istrioni, ma cittadini educati a rappresentare di siffatti spettacoli; nè forse si potrebbe ammettere che fossero fratelli di una Compagnia spirituale; bensì era nell' indole del tempo che ogni sollazzo avesse più o meno aspetto religioso.

Ancor più vaghe sono le notizie che ci danno i *Giornali* del duca di Monteleone intorno a certi spettacoli napoletani del 1423. « Al mese di aprile, ei scrive, il re Alfonso ordinò una giostra solenne, dove fe' fare un elefante, che portava un castello di legno sopra, e dentro il castello certi angioli che andavano sonando e cantando; e li gentiluomini di Capuana con volontà del gran Senescalco, fecero due carri pieni di fuoco artificiale, e circa trenta cavalli giostratori vestiti da diavoli, per affrontare li angioli delli Catalani. »[1] Parrebbe un ludo cortigianesco e cavalleresco per sollazzare il popolo, con diavolerie fra altro: ma non veramente uno spettacolo sacro.

Alla Corte di Amedeo VIII di Savoja, e probabilmente in Torino, davasi sfarzosamente nell' aprile del 1427 il *Ludo* di san Giorgio: e lo scudiero Nicodo di Menthon, che vi soprintendeva, faceva per ciò parecchie spese, che risultano dai conti del tesoriere Michele de Ferro: cioè, cinque ulne di tela bianca *pour le penon des empereurs Dyocletien et Maximien;* altre cinque *pour une ydole toute entiere de trois pyes de long;* undici, *pour saint Cirin, saint Anthoyne et pour les quatres Martirs que Dacien fait primierement decouler, et pour Mayence, Athanaise et saint George;* tre, *pour une aultre ydole ou se met une persònne qui parle;* poi, quattro libbre di *blanc de puillie pour faire l'encarnacion de ceux qui seront ou sembleront estre nus, et pareillement pour le visage des testes et pour les couronnes de Dieu, dou Pape, des Empereurs et des XII armes, et pour le Roy et la Royne,* oltre quello che è necessario pei fusti *en semblence que ce soient epées,* e per *six payrés d'ales pour VI angels*, e pei *cheveulx des angels et des armes.* Troviamo, da ultimo, anche la spesa occorsa *pour quatre peaux de mouton nettes et groes pour faire le corps de s. Georges tout dou long pour sembler nu, et pour la faczon du dit corps;*[2] il che, congiunto

---

[1] Cit. dal TORRACÀ, *Studj di stor. letter. napolet.*, Livorno, Vigo, 1884, pag. 9.

[2] CIBRARIO, *Economia politica del Medio Evo,* Torino Stamperia Reale, 1854, pag. 237.

con qualche altra fra le indicazioni sopra arrecate, ci mette in grave dubbio se qui si discorra di Rappresentazione fatta da uomini o da fantocci.

Ma niun dubbio può esservi circa gli spettacoli perugini del secolo decimoquinto, ne' quali è facile trovare una continuazione ampliata di quelli dei Laudesi del decimoterzo: ampliata, diciamo, coll' accoppiamento di forme e fatti profani con sacri, e coll' aggiungere alla devota funzione balli giocondi,[1] e altre foggie di popolare sollazzo. Così il 24 giugno del 1430 celebrandosi la festa di san Giovanni, fecesi prima, nella mattina, una « bella e devota processione con tutti gli ordini; » poi nel dopo pranzo, « li uomini de Porta Borgne recitâro in piei della piaza la Storia de Jona profeta, e andâro ballando per tutta la cità: et li giurati de la dicta Compagnia pagâro fiorini 20 per uno. »[2] Ed anche nel 41 si fecero « delle belle feste: e comenzâro quelli de Porta sant'Agnolo, che feceno la festa el dì de santo Agustino. El primo dì de Maggio tutti li gioveni de quilla porta feceno una compagnya tutte con le giorney roscie, et fo una ricca liverea. Porta san Sanne feceno la festa el dì de la Scenzione: feceno tutti le giornee de cilestro con le catene d'argento, et fuòro più de 80; et la mane, al lume, andâro a coppia a coppia derieto alla Spina, et se fece una bella festa. Porta Soglie el primo dì de Giugno a la festa de santo Fiorenzo; e fuòro assai: tutta la paroffia e contrada de san Fiorenzo, et tutti con le giornee bianche con la sbarra roscia. Per Porta san Pietro, a dì 11 de Giugno, alla festa del Corpo di Cristo se vestirono tutte con le giornee gialle e la maggior parte de seta, et fuòr 120 de seta, et in tutto circa 250 persone, et andâro tutte al lume; et doppo mangiare fecero la Storia del Minotauro quando fu morto; et fu coperta la strada del Borgo de Porta san Pietro,

---

[1] I balli per le vie rifiorivano in Perugia tutte le feste cittadinesche. Così per la tornata degli usciti a tempo di Bonifazio IX (1393) *fu fatta gran festa, massime dalle donne; le quali andarono ballando per la città di porta in porta: la qual festa durò molti giorni* (Graziani, *Cron. Perug.*, in *Arch. Stor.*, vol. XVI, parte I, pag. 257). E nel 1403, alla venuta della cognata del Papa, *tutti li Priori e Camerlenghi e tutte le donne da bene ballando e sollazzando andarono con lei fino al palazzo del Podestà* (Id., *ibid.*, pag. 287). E vedi anche a pag. 371, 467, 642, 643, 652, 654.

[2] Graziani, *op. cit.*, pag. 344.

cioè da san Domeneco per fine alla Madonna: e li frate de san Domeneco la matina fecero una Devozione della Natività de Cristo, dove ce fu molta gente. Porta Borgne alla festa de santo Giovagne de Giugno se vestîro tutti con le giornee verde, et così tutto el vestimento e la magior parte de seta, et fu una rica Compagnia. »[1] Altre volte però, non trattandosi di pubblici rallegramenti, manca cotesta mescolanza curiosa di devozione e di spasso profano, come nel 1448 allorquando fra Roberto da Lecce commosse colla sua infiammata parola il popolo perugino. « A dì 29 marzo (dice l'ingenuo Cronista), che fu el Vienardì Santo, recomenzò ditto frate Ruberto a predicare in piazza ogni dì, et el Giovedì Santo predicò della comunione, et invitò tutto el popolo per lo Vienardì Santo: et nel fine della dicta predica della Passione fece quista Rappresentazione: cioè predicava in capo della piazza fuora della Porta de san Lorenzo, dove era ordinato un terrato dalla porta per fine al cantone verso casa de Cherubino degli Armanne; et lì quando se devè mostrare el Crocifisso, uscì fuora de san Lorenzo Eliseo de Cristofano, barbiere de Porta sant'Agnolo, a guisa de Cristo nudo con la croce in spalla, con la corona de spine in testa, e le suoi carne parevano battute e flagellate, como quando Cristo fu battuto; et lì parecchie armate lo menavano a crucifigere; et andarono giù verso la fonte intorno alle persone e perfina al remboco de gli Scudellare, e argiero su alla audienza del Cambio, e argiero nella Porta de san Lorenzo e intràro nel dicto terrato; et lì a mezo el terrato glie se fece incontra una a guisa de la Vergene Maria, vestita tutta de negro, piangendo e parlando cordogliosamente quillo che accadeva in simile misterio della Passione de Jesu Cristo; et giunti che fuòro al pergolo de frate Roberto, lì stette un pezo con la croce in spalla, et sempre tutto el populo piangeva e gridando misericordia: e puoi puoseno giù la dicta croce e pusonce uno crucifisso che ce stava prima, e dirizàro su la ditta croce; et allora li stridi del populo fuòro assai magiori; e a piei della dicta croce, la Nostra Donna comenzò el lamento insieme con san Giovanni et Maria Madalena e Maria

---

[1] Id., *op. cit.*, pag. 549. Il Bonazzi (*Storia di Perugia*, Perugia, Santucci, 1875, vol. I, pag. 305), oltre la *Rappresentazione del Minotauro*, ricorda anche il sacrificio d'Ifigenia; ma di ciò non trovo menzione nelle Cronache contemporanee perugine.

Solome, li quali disseno alcune stanzie del lamento della Passione. E puoi venne Nicodemo e Joseph ab Arimathia, e scavigliarono el corpo de Jesu Cristo, quale lo poseno in gremio della Nostra Donna, e puoi lo miseno nel monumento; et sempre tutto el populo piangendo ad alta voce. Et molti disseno che mai più fu fatta in Peroscia la più bella et la più devota Devozione de questa. Et in quella mane se feceno sei frate: uno fu dicto Eliseo, quale era uno stolto garsone; Tomasso de Marchegino, Bino che stava con li Priori, el figlio de Bocco del Borgo de santo Antonio, e meser Riciere de Francescone de Tanolo, et molti altri se ne erano vestiti prima per le prediche de dicto frate Ruberto. Et in capo di tre o quattro mese, el ditto frate Eliseo de Cristòfano de Porta Sant'Agnolo, uscì de frataria et retornò a l'arte delli barbieri, et è chiamato per nome Domenedio: et poi tolse moglie, et fu magior ribaldo che non era prima. »[1]

Uno dei modi più usati per onorare i principi nel loro entrare in qualche città abbiam visto esser stato quello appunto de' sacri spettacoli; e agli esempj già addotti è qui da aggiungersi quello della Signoria di Lucca, che, accogliendo festosamente Sigismondo re dei Romani, lo intratteneva a dì 22 giugno 1432 con una « belsima Rappresentazione a san Senzio, per dar gusto all'Imperatore, che con molto diletto venne a vederla con molti de' suoi Baroni.[2] »

Nè altrimenti, nel 1443, celebravasi a Perugia l'annunzio che papa Eugenio andavasi avvicinando alla sua sede, e da Firenze si era tramutato a Siena. Allora « certi studenti e molti Romani ordinàro una bella festa, et fecero un bello apparecchio in capo de la piazza, dove li era uno Papa con li Cardinali, e in piey de la piazza lo Imperatore con cavalieri e baroni. Et molti corrieri andavano da l'uno a l'altro portando novelle per la partenza del Papa: et lì ce era ordinato una Venere con un Cupido nella palma de la mano con l'arco in mano: dipoi se vedeva el Papa a cavallo andare verso lo Imperatore; et lì in piey della piazza el Papa incoronò lo ditto Imperatore: et fatto questo, feceno gran feste e balli. »[3]

---

[1] Graziani, *op. cit.*, pag. 599.

[2] *Cronica manoscritta di Giov. Saminiati,* citata da S. Bongi, in nota alla *Lettera di* B. Martini *su la venuta in Lucca di Sigismondo,* Lucca, Canovetti, 1871, pag. 20.

[3] Graziani, *op. cit.*, pag. 528.

Più consentaneo al caso fu lo spettacolo dato in Siena ai 14 e 15 di giugno del 1450, per festeggiare l'avvenuta beatificazione di san Bernardino: chè, dice il Cronista, « se ne fe' una bella Festa e Rappresentazione della sua canonizzazione: e per tutta Siena si faceva festa, e ognuno dava mangiare e bere a chi ne voleva, e 'l Vescovo di Siena cantò la messa in piazza. »[1]

E nell'agosto del 58 per festeggiare l'elezione del concittadino Enea Silvio Piccolomini, furono fatte feste solenni nella storica piazza, cantando ivi la messa e, prima dell'elevazione, *sublata vela, beatorum domicilium et Paradisi sedes, quae ibidem repraesententur, subito pulcherrimum et preclarissimum spectaculum aperuerunt, ab omni musico genere et vario concentu modulante, ut populi laetitia et plausus incredibilis orietur. Ac peractis sacrificiis, mirabili artificio gloriose Virginis Assumptio repraesentata est: et humo, aspectantium miraculo, Virginis habitu homo et qui angelos agebant, assumpti sunt in id coelum, quod manu et opera splendidissime structum erat: rithmi et numeri ad id compositis canebantur. Ac post illam assumptionem, qui Summi pontificis personam agebat, modulis et senariolis apte et concinne editis, per manum gloriosissimae Virginis coronatus est.*[2]

---

[1] Allegretti, in *Rer. Ital., Script.*, vol. XXIII, pag. 767. È molto dubbio se ciò che scrive il Tizio, *Historia Senens*, IV, 269, di una festa del 9 Giugno 1446 in onore di s. Caterina vergine e martire, alla quale presero parte alcuni cospicui cittadini *personati et vestibus interpolati regalibus*, possa, col Mazzi, *op. cit.*, I, 24, intendersi come si trattasse di attori di una sacra Rappresentazione. Altrimenti dovrebbe dirsi di altra festa del 61 in onore di s. Caterina da Siena, poichè ivi troviamo *cantis atque rithmis nec non musicis instrumentis adhibitis*: v. Mazzi, pag. 39. Forse il primo di questi spettacoli, se fosse veramente drammatico, potrebbe identificarsi con quello che, insieme ad una *Rappresentazione del Vitello saginato* e tre sulla *Natività* si contengono nel cod. della Comun. di Siena, I, II, 33, illustrato in una *Memoria* presentata dal dott. De Bartholomaeis all'Accademia dei Lincei il 20 Aprile 1890. Questa *Festa et Storia di s. Caterina sopra l'altre divota et bella* è notevole, non solo pel ritmo, ch'è quello proprio della Ballata, come in parecchie antiche Laudi umbre, intrecciato di settenarj ed endecasillabi, ma anche perchè è divisa, con esempio non comune, in tre giornate, la prima di 61 stanze, la seconda di 79, di 64 la terza.

[2] Luti, in Mazzi, *op. cit.*, I, pag. 36.

Il successore di Sigismondo, l'imperatore Federigo III, fu accolto in Napoli nella Settimana Santa del 1452 da Alfonso I, che ordinò, ad onoranza dell'ospite, il Mistero della Passione, nella chiesa di santa Chiara: ove « fu tanta moltitudine di genti, che molti ne stettero in pericolo d'affogarvi. »[1] Non molti particolari ci è stato possibile rinvenire su questa festa napoletana. Il Notar Giacomo dice soltanto che « foro facte sì ancho certe demostracioni in Sancta Chiara. » Un agente degli Sforza da Roma, dà qualche notizia maggiore, ma appartenente al principio dell'anno: « Lo re in queste feste ha spesi X^{m} ducati in fare la Representatione de la Nativitate et quella de Sancto Steffano et quella de li Magi. »[2] Resterebbe da sapere se questi sacri spettacoli fossero continuazione di usanze tradizionali, o imitazione dagli esempj fiorentini: e ad accettare questa ultima ipotesi ci conforta ciò che il Panormita scrive di Alfonso, nella vita che ne compose. Usava Alfonso, così il biografo « di celebrare ogni anno i giuochi cristiani con magnificentissimo apparato et con divotissima e solenne rappresentazione in gran frequenza di persone. Anzi, avendo egli inteso che in Toscana questi tai giuochi s'erano con singolar industria trovati, per non essere in questa cosa almeno, la quale apparteneva all'honor di Dio, vinto da persona alcuna, mandò quivi per intendere et informarsi del tutto. Et poi che se ne fu informato, con più artificio et maggiore magnificenza gli fece. »[3] Se anche qui non si accenni a date, sembra potersi concludere che le feste del 1452 furono fatte all'usanza di Firenze o da artisti fiorentini.[4] Sappiamo poi che consimili

[1] Costanzo, *Storia di Napoli*, lib. XIX.

[2] Lettera di Nicodemo da Pontremoli del 8 Gennaio 1452, nella *St. del Ducato di Milano* del Daverio, ms. della biblioteca di Brera. Comunicazione dell'ing. E. Motta.

[3] Diamo il passo del Panormita come si trova nel Domenichi, *Detti e fatti degni di memoria*, Venezia, Giolito, 1543, e come lo riferisce il Torraca, *op. cit.*, pag. 12.

[4] Altri spettacoli dati in Napoli da Fiorentini sono registrati dal Torraca, *op. cit.*, pag. 15, e dal Croce, *I Teatri di Napoli* (in *Arch. Stor. Napolet.*, XIV, 562), che ricorda quel trionfo d'Alfonso nel 1443, onde resta immagine scolpita sull'arco di Castel nuovo e che fu descritto latinamente dal Panormita: *De dict. et fact. Alph.*, lib. IV. In esso i fiorentini rappresentarono varj giuochi *singulari industria excogitatos.* Fecero prima sfilare una cavalcata di giovanetti, poi la Fortuna su un carro, sette Virtù

spettacoli furono fatti la Domenica, il Giovedì e il Venerdì Santo del 1460, del 1470, del 71 e 72, come lo attestano le cedole di tesoreria, le quali registrano spese di cappucci, diademi, maschere, nasi, chiome, vesti e calze di seta nera pe' diavoli, càmici di tela vermiglia per l'angiolo custode del Paradiso terrestre, ali di struzzo per quelli del sepolcro. Per lo scenario del 70 il pittore Giosuè Anselmo costruì un arco trionfale con colonne e statue di Virtù, e fuvvi effigiato il monte Calvario con tre croci, e sotto una rupe dov'era il sepolcro. Pel 72 si trovano notati « 17 gomitoli di cordella trafelata su cui montano i *fochs* greci e i diavoli con contrappesi. »[1]

Ma un cenno dato dal Napoli-Signorelli[2] di un Codice contenente alcune ch'egli chiama *Farse spirituali*, e che noi diremo

---

a cavallo, la Speranza colla corona, la Fede col calice, la Carità con un' bambolo nudo, la Fortezza con una colonna di marmo, la Temperanza mescolando acqua nel vino, la Prudenza collo specchio e il serpente, la Giustizia sotto un baldacchino. Ultimo Cesare armato, coronato d'alloro, col globo sotto i piedi, il quale recitò certi versi di Piero de' Ricci, che terminano col dire: *Alfonso, re di pace, Iddio te esalti e dia prosperitate Salvando al mio Firenze libertate* (vedili in Flamini, *La lirica toscana del Rinascimento* ecc.. Pisa, Nistri, 1890, pag. 122). Sfilarono poi le invenzioni de' Catalani: spagnuoli e arabi combattenti fra loro, una torre custodita da un angiolo, e sulla quale erano la Magnificenza, la Costanza, la Clemenza, la Liberalità, *cantantes suam quaeque compositis verbis cantionem:* e l'angiolo e le Virtù fecero un discorso al re (v. Panormita, *Speculum*, in Torraca, pag. 14). Più tardi per le nozze del Conte d'Ariano si fece una Rappresentazione, e i versi li compose, al solito, il Ricci. Nel 1476 quando Beatrice d'Aragona fu sposata al re d'Ungheria, Matteo Corvino, dopo la coronazione *sequio la collacione, et poy la giostra et per più dì da po', dove la fiorentina nacione fe' li secte triumphi del Petrarcha* (Notar Giacomo, *Cron.*, pag. 131). L'anno seguente per le nozze di Ferrante I con Giovanna d'Aragona, si fecero grandi feste, e da capo i fiorentini a dar prova dell'abilità loro. Narra il Notar Giacomo, che tornata la comitiva dalla chiesa al Castel nuovo *venne fatto un grande gigante, et uno triumpho, facto per la nacione florentina, al quale erano certi fanzulli, et sì dixero certi versi al catafalco, alli predicti Re et Regina.* Secondo il Passero non furono fanciulli, ma *garzonette bellissime;* e non versi, ma *certi dicti*, che recitò ognuna di quelle.

1) Croce, *l. cit.*, pag. 565.

2) *Vicende della Cultura delle Due Sicilie*, Napoli. 1810, III, pag. 273 e segg.

Devozioni, datato in due luoghi del febbraio 1533, ma che « senza dubbio, » secondo l' opinione di cotesto autore, deve riferirsi agli ultimi tempi de' re Angioini, potrebbe, quando quell'asserzione fosse giusta, darci un' idea della *Passione* di santa Chiara, e di altre feste consimili. Il Signorelli, menzionando sette di tali componimenti, ne dà un rapido cenno, perchè « sarebbe infruttuoso il trattenervisi lungamente: » e ancor più laconico è nella *Storia critica dei Teatri,*[1] dove avrebbe dovuto e potuto maggiormente diffondersi. Ma a' suoi tempi cosiffatte ricerche stimavansi « infruttuose; » e gran mercè s' egli ci ha pur detto qualcosa di codeste *Farse,* possedute allora da un Giuseppe Cestari, ed ora, speriamo, nascoste soltanto in qualche polverosa scansìa. Epiloghiamo intanto le notizie date dal Signorelli. La prima *Farsa* o *Devozione,* è una *Passione,* preceduta da un *Ordo,* con queste parole: *Ordine de Passione, sequitando li ditti per ordine secundo la tavola sotto scritta. In primis, acconcziato lo talamo, posto lo loco per impiccar Juda, li vestimenti per Cristo et per li Apostoli, et la tavola per la Cena, lo studio de la Sinagoga et sui vestimenti, et preparato Centurione le armi soi et sui compagni, lo loco deputato fore lo talamo, et le altre cose per la Magdalena et Maria, et l'Angelo preparato a lo Monte Oliveto, et li quattro frustatori, ec.* Di quest' *eccetera* volentieri avremmo fatto a meno; intanto chiaro è che l' *Ordine* è un memento pel *trovarobe* e per gli attori; e notevole è che lo *loco deputato,* come già avvertimmo, è diverso dal *talamo,* spazzo comune agli attori. Un Profeta, dice il Signorelli, ma noi diremmo piuttosto un Angiolo, annunzia la festa:

Io so venuto pe v' annunziare
  Lo Figlio de Maria che sarrà morto,
  A la colonna lo vedrite stare,
  In croce posto a dispietto et a stuorto
  Et ei bisognò questa morte fare
  Da che promesse lo Limmo spogliare.

E in fine dice « lo Angelo lecenziando lo popolo: »

O cristiani, ch' avite ascoltato
  La Passione del nostro Redemptore
  Per redimer lo munno dal peccato

---

[1] Napoli, 1788, vol. III, pag. 49.

Ha sostenuta morte con dolore,
A la santa resurrezion con vittoria
Dio ve conduca con salute e gloria.

Il secondo componimento ha per titolo: *Depositio Corporis Christi de cruce, ubi introducuntur loquutores sanctus Jeronimus, sanctus Joannes Baptista, Adam, rex David;* i quali, dice il Signorelli, « l'uno dopo l'altro vanno a piangere presso la croce *genibus flexis.* » Il terzo è una *Interlocuzione dove intervene uno Josepho judio, e Joseph e Nicodemo, re Abaccaro, santo Joanne e la Maria;* e rappresenta la Deposizione dalla Croce. Incomincia:

Al comun lagrimar del morto Cristo,
A la rotonda e tenebrosa luna,
Al segno del pianeta oscuro e tristo,
Al cader monti et a la terra bruna,
Al volto di ciascun pallido e mesto,
Nuovo terror al petto mio s'aduna.

Qui invece dello stile popolare e della lingua vernacola che abbiamo visto nella *Passione*, troviamo una forma che parrebbe di pieno Seicento: e così anche in quel poco che il Signorelli riferisce degli altri monumenti dello stesso Codice. Questa Deposizione dalla Croce finisce così: *Qua se indebolisce la Maria, e ritorna in sè, e dice un'altra volta:*

Dè, perchè me pigliate la mia pace?
Lassatemel basare un'altra volta;
Pietà di quest'afflitta che si sface
Sola, dal mondo la sua vita tolta.

Segue altra Deposizione, col titolo: *Depositio Corporis Domini de cruce, ubi introducuntur Joannes, Lazarus, Joseph ab Arimathia, Nicodemus, Maria.* Per solo esempio il nostro autore cita i versi, coi quali *Giuseppe invita un coro di Eremiti cantori a cantare in mesto tuono:*

Note di pianto in lagrimoso accento
Spandete al ciel, finchè il corporeo velo
Riposto sia rinchiuso al monumento,
Poichè altro fin non ne concede il cielo.

E allora *cantano li Eremiti con le viole de arco, et Nicodemo et Joseph schiovano Cristo da la croce.* In quinto luogo, abbiamo

un *Lamento* a piè della croce, di Pietro, Giovanni e il re Giosuè: indi una *Farsa,* dove prendono parte il figliuolo della Vedova, san Giovanni, san Giuseppe, Maria e Nicodemo; e in ultimo, ancora un'altra Deposizione, a che intervengono Giovanni, Giuseppe, Nicodemo e Maria. Essendoci ignote le ragioni, per le quali il Signorelli così asseverantemente afferma doversi queste *Farse spirituali* riferire al tempo degli ultimi Angioini, non abbiamo voluto parlarne altrove che a questo punto, ove raccogliamo memorie del secolo decimoquinto; ma dobbiamo avvertire che, a parer nostro, salvo forse la *Passione,* esse sono piuttosto del secolo appresso.

Se intanto in molte parti d'Italia erano permessi i sacri ludi, in Venezia invece nè l'autorità ecclesiastica nè la civile li favorivano, come si deduce da un documento del 1462. *Comparuerunt,* così esso suona, *coram Capitibus, Prior et fratres monasterii s. Johannis et Pauli.... suplicantes et postulantes in festo canonizationis b. Catharine de Senis, sui ordinis, posse facere solemnem processionem et festum. Subinde Rev. D. Patriarcha noster Venetiarum scripsit Capitibus predictis, intellexisse in Eccl. predicta s. Johannis et Pauli factum fuisse apparatum sumptuosum solariorum cum diversis representationibus, requirens pro honore Dei, salute animarum et sanitate corporum, quod dignemur mandare et obviare, quod predicta solaria non fiant, quum sub specie boni, sodomiae inhonestates et mala multa in similibus committuntur... Vadit pars... quod destrui faciant solaria et omnes apparatus.*[1] Ed è probabile che per molto tempo durasse l'efficacia di questo decreto, che però sembra colpire più gli spettacoli muti, che quelli parlati.

I mercanti fiorentini, che avevano già dato in Napoli un saggio delle pompe della loro nativa città, presero parte principale anche alle feste, colle quali nel 1473 si onorava in Roma una principessa di Napoli, Eleonora d'Aragona che andava a marito in Ferrara. Le quali sono così descritte dall'Infessura: « *Eodem anno et mense May,* lo Cardinale di santo Sisto, ditto frate Pietro, nel ditto tempo fece coperire tutta la piazza di santo Apostolo, e fece certi tavolati intorno alla ditta piazza con panni di razza, et

---

[1] *Leggi e Memorie Venete sulla prostituzione sino alla caduta della Repubblica.* A spese del Conte di ORFORD, Venezia, Visentini, 1870-72, pag. 213.

tavole a modo di una loia, et corritore, et anco sopra lo porticale della ditta ecclesia fece un'altra bella loia tutta ornata, et in quelli tavolati fo fatta per li Fiorentini festajoli la Festa de santa...,[1] e stavanci doi fontane, che gittavano acqua, la quale veniva molto de alto, e credo dallo tetto di santo Apostolo: e lo ditto Cardinale fece un bello et sontuoso convito ad madonna Lionora, figlia del re Ferrante, la quale se ne andava ad marito allo Marchese o Duca di Ferrara: et depò allo convito li fece fare questa festa, et fo una delle belle cose che mai fosse fatta in Roma, et anco fuori di Roma, perchè tra lo convito et la festa ci fòro spesi parecchi migliara di ducati, e fecence adrizzare una argentarìa con tanto ariento che mai fo creso che la Ecclesia di Dio ne avesse tanto, senza di quello che serviva ad tavola: et le cose da magnare innorate, et lo zuccaro senza misura che lì fo adoperato appena si può credere; et la detta Lionora stette nella ditta casa parecchi dì con molte damicelle et baronesse, et fo ditto che lo Cardinale preditto a ciascuna de quelle donne, che avevano la camera da per sè, et oltre li altri ornamenti, li teneva uno pitale innorato. In qualche cosa bisogna che se adoperi lo tesauro della Ecclesia! Et de pò lo martedì fu fatta l'altra Devotione dello Corpo di Cristo,[2] et nello mercordì fo l'altra di san Joanni Bactista et di santo Jacovo;[3] et de pò lo jovedì a mattina, se partì la Lionora accompagnata con molti Cardinali et Prelati e persone da bene, et andossene ad marito. *Item*, nel penultimo di iugnio,

---

1) Qui opportunamente supplisce il Corio, *Storia di Milano*, parte VI, cap. II: *Al mezzodì nelle sopradette sale si rappresentò la* Susanna *da alcuni Fiorentini, cogli atti più veri, e più attamente che giudicar si potesse.* Ed Eleonora stessa in una sua relazione pubbl. dal Corvisieri (*Arch. Stor. Rom.*, X, 647): *In so lo vespero lu Cardinale de s. Sixto fe fare una Representatione de la Storia de Susanna, cosa veramente multo bella et digna ad vedere.* Onde è erroneo il *Sancto Johanni*, che portano alcuni codici.

2) Il Corio, *loc. cit.*: *Fu fatta la Rappresentazione di quel Giudeo che arrostì il Corpo di Cristo.* Ed Eleonora nella cit. lett. (ibid. 653): *Lo martedì po' mangiare san Sixto fe fare una Representatione de uno Miracolo del corpo de Christo.* Potrebbe essere quella *Rappresentazione d'uno Miracolo del Corpo di Christo,* sulla quale vedi il Batines, *Bibliogr.*, pag. 34.

3) La lettera di Eleonora (*ibid.* p. 653): *Dopo mangiare fe fare San Sixto un altra Representatione de San Johanni Battista.*

lo dì di santo Pietro et de santo Paulo fece un'altra Representatione nobilissima; et fo lo tributo, lo quale veniva alli Romani quando signoriavano lo mondo: dove stetteno sessanta muli carichi tutti, copertati colla coperta di panno, con l'arma soa, et fu corso lo pallio de' Fiorentini da Porta dello Popolo fino ad santo Apostolo, et abbelo lo cavallo di Francesco Santacroce, et dinanzi a queste fece certe altre Representationi della Natività di Jesù Cristo, con li Mai, et della Resurrettione di Cristo quando spogliò lo Inferno; et fece nello suo tempo godere et trionfare ogni uomo tanto noto, quanto ignoto. »[1] E dacchè siamo a Roma, non ce ne allontaneremo, ma ricorderemo le feste del 1484, quali ce le descrive Jacopo Volterrano: *Bacchanalium die, qui Carnisprivium nuncupatur, acta est historia Costantini Caesaris in pontificiae atrio, ubi Cardinales in curiam venientes ab equis descendunt. Pontifex ex superioribus fenestris laetus spectavit. Huic scenae praefectus erat genuensis quidam Constantinopoli natus et educatus, et in Pontificis familiam ascitus. Hic, cum Constantini personam sustineret, ex eo die Imperatoris nomen accipiens, usque ad mortem secum illud honorifice detulit.*[2]

Ciò che abbiamo più addietro osservato circa il vero anno della *Rappresentazione di san Giovanni e Paulo* distrugge il dubbio, che qui potrebbe sorgere, che questo Dramma romano dell'84 fosse quello del Magnifico Lorenzo; e neppure sapremmo ammettere come altri,[3] che fosse del Belcari quella Rappresentazione di Abramo che nel 1481 aveva fatto fare in Parma nella ricorrenza della Pasqua Sagramoro Sagramori, e che così ci è descritta nel Diario parmense: *Reverendissimus Dominus parmensis Episcopus fieri fecit super plateale majoris Ecclesiae super tribunalibus eminentibus Festum et demonstrationem*

[1] *Diario*, ediz. Tommasini, Roma, 1890, pag. 77. Un cenno delle feste, profane non sacre, che furono fatte ad Eleonora nel giunger suo a Modena, è dato dal cronista LANCILLOTTO: *E a hore 19 in quello dì* (9 giugno 1476) *si comenzò una festa d'Erchule, bela e degna in piaza, con la nave e le colonne, le quali si piantano per man d'Erchule in el mare, e como conquestò lo leone e la serpa e la cerbara, e altri zogi beli e degni, denance del duca e de madama: e fela fare l'Arte de la Lana, e fela Gui de Mazon, dito di Paganin da Modena.*

[2] *Diar. roman.*, in *Rer. Ital. Script.*, vol. XXIII, pag. 194.

[3] Lo dice, ma dubitativamente, il PEZZANA, *Storia di Parma*, vol. IV, 241.

historiae Abrahae et Isaac imolandi, ubi fere omnis populus utriumque sexus interfuit.[1]

Qualche anno innanzi, nel 1475, Milano aveva visto nelle sue mura uno spettacolo, così descritto nella *Cronica* di Martino Bosso: *Die paschalis Dominice Resurrectionis, pater quidam Sancti Francisci in predicatione sanctissimam Resurrectionis dominice Historiam ad popularem devotionem exibuit: ad quod spectaculum octoginta hominum millia convenerant.* Ove concorderemmo volentieri col Tiraboschi,[2] trattarsi di muta Rappresentazione; non ommettendo di notare che il Corio,[3] aggiunge un importante particolare, attribuendola a' Fiorentini. « Nella prossima Pasqua (ei dice) sulla piazza del serafico e divo Francesco fu da alcuni Fiorentini dato lo spettacolo della Resurrezione del Figliuol di Dio, alla quale si trovarono più di ottantamila persone: cosa veramente grande al parere di tutti ».[4]

Dell'80, e del mese di Giugno, è senza dubbio una Rappresentazione di Abraam, fatta « nella sala dei Scarlioni » nel castello di Milano, e risulta dai conti che costò 100 lire in tutto.[5]

Raccogliamo or qui tutte insieme le copiose notizie che ci restano intorno a quella città di Ferrara, ove può dirsi che poi risorgesse il Dramma rinnovato sugli esempj dei classici modelli. A dì 20 aprile del 1481, dice il cronista Girolamo Maria Ferrarini, « il Veneri dì Sancto, lo duca nostro Hercule in la capella sua di corte fece fare la passione de Christo, che fu certo una cosa de gran devotione; e questo, dopo la predica fornita, tra le altre cose havea facto fare uno solaro de asse eminente denante lo altare, che de longhezza era tanto quanto

---

1) *Rer. Ital. Script.*, vol. XXII, pag. 370.

2) *Storia della Letteratura italiana* dal 1400 al 1500, lib. III, cap. 3, § 32, in nota.

3) *Storia di Milano,* parte VI, cap. 3.

4) Di altro Spettacolo milanese, ma senza citare nè la fonte nè la data, così scrive l'Arteaga (*Rivoluzioni del Teatro musicale,* Bologna, Trenti, 1783, vol. I, pag. 132): *Un'altra si rappresentò in Milano, dove compariscono in scena Annibale, san Giorgio e Gedeone, altercando insieme per sapere chi fosse il più bravo di loro. Sopraggiugne Sansone con una gran mascella scarnata sotto il braccio, e sfida tutti e tre a duello. Dalila che arriva, sviene per la paura, e i colpi finiscono ballando insieme una paruniglia.*

5) *Arch. Stor. Lomb.* (1883), vol. X, p. 375.

è larga dicta capella de uno muro all'altro, largo convenientemente; dove lì era una testa di serpente grande di legno, che si apriva et serrava, dove era lo Limbo de' sancti Padri, poi uno monte facto bene. Prima Maria Madalena venne fora, et disse alcune parole; poi sancto Zoanne, denante però al Crucifixo; poi la Verzene Maria, cum le donne accompagnate al monumento di Christo, disse alcune parole, poi sederno al monumento; poi uno in persona di Christo andò dov'era la testa dell'idra et serpente, in verso del Limbo, per menare via li sancti Padri dal Limbo, et disse *atolite portas;* et se aperse la bocca del dicto serpente, et XIV uscinno fora de epsa, cantando et laudando Dio, et basando la croce. Et le pareva essere lo diavolo in quella bocca, mesedando catene et tragando razzi, che andaveno infino alla summità de dicta cappella. Poi venne Nicodemo a tòrre Christo zoso de la croce, cum alcuni versi cantando, apti a far piangere, et quello corpo messe in brazzo della madre Verzene Maria cantando, et lo involsono in drappi et posero in lo monumento. Lo Duca nostro era di sopra de dicta capella suso quello pozzolo è sopra la porta de dicta capella a vedere cum Madama sua et altri curiali e curiale; lì era ancora lo reverendo Monsignore Ascanio de Milano. Quello dì molto piovette, et in lo intrare de dicta capella a principio fu difficile, et non se poteva per la moltitudine. »[1]

Segue la descrizione della festa dell'anno 1489: « A dì luni 13 aprile lo Duca nostro di Ferrara lo tribunale [che] haveva facto fare dietro le Bollette et lo ufficio del Collecterale fece disfare a gran furia nanti dexenare, et lo fece fare verso il palazzo del Potestà de Ferrara alla lunga de dicto palazzo, lassando uno andavino tra lo fonticho de Jeronymo de Vicentij et le altre botteghe, che per quello se possi andare innanti e indietro; et uno capo de dicto tribunale tocchava li banchi fino sotto li pozzoli, pigliando la larghezza de dicto andavino lassato denanti el fonticho de Hieronymo de Vicentij, et altre botteghe insino al segondo bancho, et sotto li pozzoli delle colonne di marmoro, et dicto banco è de Nicola Leopardo et lo conduce

---

[1] Manoscritto autografo nella Biblioteca Estense in Modena, VII. D. 20, a pag. 79. Debbo la comunicazione di queste curiose notizie, come anche di quelle risguardanti Modena, alla gentilezza ed amicizia dell'erudito cav. ANTONIO CAPPELLI di buona memoria.

ad afflitto Lanzalloto di Fanti; l'altro capo traversava la piazza, et andava verso la Strazzaria et la fontana: et era lungo dicto tribunale da dicti banchi insino quanto tene la Strazzarìa et le botteghe de Christofalo Corezzaro strazarolo, et la larghezza è como era il primo fece fare di verso lo officio de le Bollette; et suso dicto tribunale lì era con asse facte certe caxe con colonne di legname; una caxa era dove magnò Cristo lo agnello con li discipuli, che era dritto la bottega de Hieronymo de Vicentij: l'altra caxa dove Maria Madalena andò a unzere li pedi a Christo, la qual era in capo il tribunale verso la fontana; una altra caxa con atrio, dove faceva li zudei consilgio et stava Chaifas, si era in capo lo tribunale verso li banchi; un'altra propinqua casa era a questa di verso la contrà di sancto Paulo et de le Cartolarìe, et la quale era pure de' pontifice de' Judei, et la faza del tribunale, per la quale se faceva la demostratione de la Passione, chè 'l populo la potesse vedere, guardava verso caxa del Vescovo di Ferrara. Et così a dì zobia 16 aprile, la zobia sancta, la mattina dopo la messa, circha ore 16, lo Duca de Ferrara nostro in sala grande ducale lavò li piedi publicamente a molti poveri homini, et con Sua Signoria lavò *etiam* Mons. Sigismondo da Este suo fratello, et Don Alfonso suo fiolo primo genito, et Don Ferrante suo fiolo: tutti questi lavavano li pedi a dicti poveri homeni: li quali poveri fòrno, a chi fu lavato i pedi, circha 143. *Item*, dopo li fu lavati li pedi, tutti dexenonno suso dicta sala honorevolemente, *adeo* che haverìa bastato tal pasto ad ogni gran zentil homo et signore; poi lo Duca tutti li vestì, dandoli pignola per zippone, tela, panni per far altre vestimente, tela per camixe et altre robe, scarpe, ec. *Item*, a cadauno dètte contanti soldi 25 marchesini in dinari, in modo che è judicio de cadauno, che il valore de la elemoxina ha habuto cadauno del numero degli soprascripti poveri, valgia circa ducati quattro computando tutte le robe, sì che in tutto lo valore de dicta elimosina se disse valere in tutto ducati cinque cento. Del numero de li 143, prima lo Duca ne vestì poveri 58, per anni 58. Sua Signoria ha *item* poveri 13 per dodexe discipuli et Christo: *item*, 62 poveri per 62 discipuli de epso: lo resto poi vestì per altre soe divocione Sua Signoria.

« A dì dicto 16 aprile, la zobia santa, dopo fu dicto il mattutino, quale è consueto de dirse de dì, et essendo circa mezza hora a venire sira, lo Duca nostro di Ferrara andò con li soi

nobili et cortesani suso il pozollo ultimo a descendere delli pozolli de marmoro, per denanti la Torre de lo horologio de Rigobello. *Item,* lì fu Madama nostra a l'altro di sopra, in modo che tutti tri pozolli erano pieni tutti per vedere la Passione de Christo. Et fece lo Duca dopo le hore 24 per spacio comenzare la Passione de Christo; et era una scala attacchata al tribunale de drieto via andava a l'usso de la bottega de Hieronymo de Vicentij, in la quale bottega tutti quelli havevano a fare la Passione se vestivano in dicta bottega. Et il principio de la Passione et il primo acto fu, come la Verzene Maria venne fora con tre Marie, lamentandose vulgarmente como per lo peccato di Eva fece bisogno a Christo venire in terra, et incarnarse et patire, et como li gaudj in pianto ritornavano, essendo lì il fiolo suo Christo in judithio denanti alli Judei per essere condemnato, et altre parole assai notande e bone. Fatto queste primo acto, Christo con li XII discipuli uscì fora, vestidi dignamente et convenentemente, et fece la cena, et lì lavò li pedi a tutti, et le parole di tal acto erano latine et le parole dil *Passio;* et così per ordine andonno como va il *Passio,* pur lassandoli alcune cose, e in tutto non recitato *de verbo ad verbum*. L'ultimo acto fu quando Christo fu prexo da li Zudei. Dopo questo ultimo acto, venne uno chiamato il Conchelle Domenico, quale era et representava il ciecho illuminato fu da Christo, il quale disse alcune parole vulgare: e così due volte *solum* insino qui è stato parlato vulgare, tutto il resto per littere in latino; et lo effecto del parlare del ciecho fu como andava per ritrovare a caxa la Verzene Maria per farli assapere che 'l suo fiolo era stà prexo da li zudei. Et fornito tal parlare, fu fornito la Passione, quanto per la zobia de sira; et ogni persona se partì poi de piazza, essendo pina la piazza de persone et di banche dove sentavano, et li pozzoli del Duca et le finestre del palazzo ducale et altri luoghi da piazza; et quando fu fornito, poteva essere hore doe et mezzo de nocte.

« La mattina del Veneri dì Sancto a dì 17 aprile, innanti dì, como è usanza, maestro Baptista Paneto de l'ordine frati di sancto Paulo di Ferrara predicò in piazza, essendo le persone in piazza per vedere la Passione fornirla. Fornito hebbe la predica, che la fornì nanti hore 12, perchè lo Duca così volse, et stando lo Duca e Madama alli pozzoli *ut supra* con le loro corte, lo primo acto fu facto il Veneri fu como Anna et Caifa, pontifice et vestido a modo di pontifice, Anna a modo di vescovo, quando

è a lo altare con lo piviale et mitria in testa, con zudei assai drieto a loro, vestidi tutti de diversi habiti, et Herodes, Pilato poi con un putto innanti, che li portava la spada et lo cappello, come se fanno a' podestadi, seguendoli altri drieto. Haveva lui una turcha di brocchato d'oro, et stava suso una scranna parata, et li altri zudei erano con tutti questi, che erano assai: chi haveva barbe posticcie, chi senza, con cappelli grandi in testa, chi con altre cose, li quali tutti erano più de persone cinquanta, et se assentonno: et lo primo acto fu como Juda venne fora suso il tribunale dal capo verso li zudei, che era appresso li banchi de l'altro capo del tribunale verso la fontana. All'incontro venne sancto Zoanne Baptista, il quale, vedendo Juda, vulgaremente lo comenzò a reprendere, digando vulgaremente molte cose in reprensione sua, che aveva venduto il suo maestro, che tanto bene li haveva facto, et altre molte parole de simile effecto. Juda non rispoxe mai, ma mesto passezava suso il tribunale, grattandose spesso il capo, facendo acti de essere mal contento. Finito il parlare di sancto Zoanne, se partì. Juda andò a rendere li dinari haveva tolti, alli zudei; poi passezando se messe in fantasia d'appiccarse, et in quello mezzo uscì fora da una boccha de serpente facto de asce, che era verso il capo del tribunale verso la fontana, la qual boccha era caxa del diavolo, uscì uno diavolo, o vero in forma di diavolo, il quale drieto a Juda a le orecchie li andava digando: *appiccate*, *appiccate;* et li buttava pezzi di soge denanti, perchè se appicchasse. Dopo hebbe molto passezato, andò al troncho de uno legno posto suso dicto tribunale, et se finse de appiccare, et stava appiccato per la gola, ma era zogo sotto le scene che 'l sosteneva. Lo diavolo subito asexe l'arbore et dicto troncho, che era con rame verde, et li messe li pedi suso le spalle, come fa il manigoldo, stando così appiccato per la gola. Christo fu poi menato a Pilato in pretorio; et così successive fu facta la Passione. Stando un poco Juda appiccato, venne dui diavoli, e dispiconno il corpo di Juda, et lo portonno in la testa de la serpe, che era in locho di caxa del diavolo. Christo, dopoi alcuni altri acti, fu tolto zo di la croce per Nicodemo e dui altri, e messo in lo monumento, li quali cantonno alcune laude nanti la croce, nanti lo tolesseno zoxo. Nanti fusse portato al monumento, la madre sua Verzene Maria lo tolse in brazo così morto, et lì piangendo disse alcune parole vulgare; et così in questa Passione si è stà dicto *solum* in quat-

tro acti parole vulgare. Lo primo fu il principiare la Passione, parole di Nostra Donna, *ut supra:* lo secondo acto di parole vulgare, fu lo Ciecho; lo terzo acto, santo Zoanne; lo quarto et ultimo, il pianto di Nostra Donna dopo morto il fiolo; le altre tutte parole sono state latine, et como dice il *Passio*, et in canto sono sempre stà dicte in tutti li parlamenti, perchè tutti li cantori del Duca et altri che sapevano de canto, sono stati quelli che hanno facto ditta Passione. L'ultimo acto de la Passione fu quando Christo andò a tòrre li sancti Padri fora del Limbo, li quali drieto a lui li andavano cantando laude, et alli pedi della croce tutti stati zenocchioni; et così fu fornita dicta Passione. »[1]

Questo spettacolo ripetevasi lo stesso anno, il giorno del *Corpus Domini,* come riferisce lo stesso Cronista: « A dì 18 de Zugno, zobia, el dì del Corpo di Christo, in Ferrara fu facta la solenne Passione, usata fare in tal dì per la città nostra; et a compagnare il Corpo di Christo per la città li andò la illustrissima Madama nostra di Ferrara con li fioli et fiole et donne, et li andò tutti li altri di la caxa da Este. Lo Duca nostro non li fu, perchè era fora de la città.... Li frati di santo Francesco di Ferrara in tal Passione feceno tutti li santi et sante fòrno de la sua religione; *item* tutti li Papi sono stati del suo ordine; *item,* uno Imperatore; quello era in loco di sancto Francesco haveva Christo in alto, et lo guardava fixo, et era congegnato con fili de ramo, che era cosa dificile. »[2]

E anche l'anno appresso 1490, « a dì 13 marzo fu representata la Passione di Christo excellentemente dal duca Hercole in piazza. Et a dì 25 similmente fu representata la Assunctione, la quale fu bellissima cosa da vedere. »[3]

Ma ancora a' fiorentini spetta la celebrazione del san Giovanni a Roma nel Giugno del 1490, come si rileva da questa lettera di Gezi Valdambrini a Bernardo Dovizj da Bibbiena: « Qui è celebrato san Giovanni egregiamente. Primo fu uno apparato del templo e delle strade superbissimo, con giganti e spiritelli: il giorno il palio di broccato, simile al nostro fiorentino. Furonci tre edificj bellissimi, con la Nascita, la Morte et la Resurrectione

---

[1] Manoscritto cit., pag. 275-80.

[2] Ibid., pag. 289.

[3] Dalla *Cronaca Estense* di Fra Paolo da Lignago: Ms. presso l'Archivio Estense in Modena.

di Cristo. La sera una girandola molto bella, e fu *raptus Proserpine*. Nè anco ci mancò el carro de' matti, che fu cosa infinitamente voluptuosa: e tutto per opera de' fiorentini. El Papa fu in Castello, dove *fassus est* havere auto piacere infinito. »[1]

Nel 1494 facevasi in Modena la commemorazione drammatica della vita del Santo protettore. « A dì ultimo Aprile, fu fatto la festa del nostro gloriosissimo patron nostro misser san Zimignan in su la piazza de Modena denance del Domo, e teniva li tribunali tutta la fazada del Domo; sì como la fiola del Re s'indemoniò, e como il Re la fece vedere a' maistri e altri che la sconzuronno, che mai non insiereve, si uno, ditto Zimignano veschovo, non lo chazzasse; e ditto Re fece cercare per molte parte, e trovò ditto santo Geminiano, e fu menato in quelle parte, e despirtolla. E fu fatto una nave in su rode, che la menava uno cavallo per piazza. La festa fu fatta molto degnissima, e con grande solennità, che sereve longo narrare. Fu fatto un tribunal per il Re, l'altro per santo Geminiano con el bosco dove orava, e fu fatta la festa del Re, la quale si fece con grandi balli alla moresca, e grandi piaxeri che dava alla fiola, e como il diavolo li saltò adosso, e altre grande e belle [cose], e ricchamente era vestiti quelli a chi se appartigniva. »[2]

Un breve ricordo ci dà un Cronista di Bologna[3] di una processione con Rappresentazioni fatta nel 1492 per la ricorrenza

---

[1] Baccini, *Zibaldone*, ecc. Firenze. Tipogr. Cooperativa, 1889, p. 134.

[2] *Cronaca Modencse* di Jacopino de Bianchi detto de' Lancellotti: Parma, 1861, p. 113. Questa Rappresentazione è brevissimamente ricordata negli *Annales veteres Mutinensium* (*Rer. Ital. Script.*, vol XI, p. 85). *Et dicto anno factae fuerunt Repraesentationes miraculorum Sancti Geminiani in platea Mutinae.*

[3] Tutti gli altri ricordi di pompe bolognesi della fine del Quattrocento riguardano feste d'indole cavalleresca. Qualche cosa di rappresentativo, ma non sacro, è narrato dal Beroaldo come eseguito per le nozze di Annibale Bentivoglio e Lucrezia d'Este nel 1497. Fu fatto un palco con una spelonca, un monte e un castello: *Ex his omnibus paulatim Nymphae progrediunt ad effigiem dearum reformatae. Credidimus hoc Paridis esse judicium de tribus deabus, quoniam Juno et Venus affuerunt. Sed loco Minervae aderat Diana, cum Nymphis suis, quae saltare fabulam coeperunt, in qua Nympharum una tamquam transfuga ex castris Dianae celibis in castra Junonis, quae conjugalibus vinculis praesidet, transmigravit. Canticum cecinerunt pueri symphonici voce canora concinentes, ad quo-*

del *Corpus Domini. In festa corporis Christi in processione multa repraesentata sunt, tam de Veteri quam de Novo Testamento. Spectacula adeo fuerunt digna, et multi dicerent antiquitatem romanam revixisse.*[1] Se non che, anche qui più che mai è da dubitare se si tratti di vere Rappresentazioni drammatiche.

Nè di tal fatta, invero, parrebbe essere lo spettacolo dato in Torino nel 1494 per il solenne ricevimento di Carlo VIII. *Le roy*, dice un contemporaneo, *entra dedans Turin, dont les rues ètoient tendues de fins draps d'or et de soye et d'autres parements, et parmy la ville estoient dressez des grands èchaffauts remplis de Mystères, tant de la loy de la nature que de la loy ècrite, gestes poètiques et histoires, tant du Vieil que du Nouveau Testament.*[2] E il poetico narratore delle gesta di Carlo VIII:

Labeur y vis bien dehait en pourpoint,
 Et pastoreaulx chanter de contrepoint
 Petit rondeaulx faits dessus leurs histoires:
 Invention de la loi de nature,
 Pareillement de cette descripture
 Bien composées furent illic à flac,
 Noé, Sem, Cham y vis en portraiture,
 Et de la loi de grace leur figure;
 Puis Abraham, Jacob et Isaac,

---

rum rithmos Nymphae corpus movebant dantes staticulos saltatorios.... Post coenam ingrediuntur personati scenico ornatu, intra nemus inclusi... Cupidinis ludricum egerunt homines feri ac silvatici claram ligneam manu gestantes, instar Herculi clavigeri: cantata sunt carmina argumento discursibus reciprocis accomodata. Ex his unus leonem... loro trahebat: erat autem homo leonina pelle vestitus tectusque, adeo graphice ac solerter ut a nescientibus verus Leo crederetur. Fu dunque una specie di *Pastorale.* E ci troviamo anche un fiorentino, ma non per dirigere la Rappresentazione, bensì invece i fuochi: *Nam Florentinus quidam machinator egregius et mechanicae artis scientissimus machinam solertissimo artificio fabricaverat, quam Girandulam vulgus appellat:* PHIL. BEROALDI, *Nuptiae Bentivolorum*, in *Opera*, Bonon., 1521, pag. 49 e seg.

[1] BURSELLIS, *Ann. Bonon.*, in *Rer. Ital. Script.*, vol. XXIII, pag. 911.

[2] PIERRE DESRAY, *Relation* citata nel Godefroy, *Hist. de Charl. VIII*, 1684, pag. 196.

> Plusieurs histoires de Lancelot du Lac,
> Celles d'Athènes, du gran Cocordillac, etc.[1]

A Chieri lo attendevano altri spettacoli: uno tra gli altri, offertogli dalle dame, che sembrerebbe volesse rappresentare la *Natività*. Scelta la più bella di loro, fu posta entro un bel letto:

> Soubz convertures que point n'en est de telles
> La firent mestre ainsi qu' une acouchée.

Il letto era adorno di belle cortine di drappo d'oro e di damasco: la puerpera sopraccarica di anelli e di gemme preziose. Niuna pittura o scultura poteva eguagliare la bellezza e l'ornamento di questa dama, intorno alla quale stavano altre angeliche creature:

> Autour le dame ung tas de faces d'anges
> Plus que déesses ou sibilles, plaisantes.

Dinanzi al letto, contornato di seggi d'oro, il neonato:

> Devant le liet estoit le jeune enfant
> Beau a merveilles, sans pleurs et sans effroy.

Se non che a un tratto sembra che questa scena si cangi in un tribunale d'amore: poi il poeta conchiude che *davant le Roy ce Mystere fu fait;* noi crederemo volentieri a quel ch'ei dice della festa, che *c'estoit ung Paradis terrestre.*[2]

A Carlo VIII, e precisamente per celebrare la lega conchiusa contro di lui, si riferiscono alcuni festeggiamenti fatti a Venezia nel 1495. I veneziani, scrive il Commines,[3] che vi fu presente, *firent un chemin de bois, haut de terre, comme ils font le jour du sacre, bien tendu, qui prenoit du palais jusques au bout de la place Sain-Marc.... Au retour de la procession se monstroient grand nombre de mystères et de personnages, et prèmièrement Italie, et après tous ces rois et princes, et la royne d'Espagne.*[4] Molto probabilmente questa fu una mostra muta, nella quale tuttavia piace vedere l'effigie d'Italia, quasi a testificare l'importanza generale e nazionale della guerra contro l'invasore francese.

---

[1] André de la Vigne, *Vergier d'honneur,* citato nel Roscoe, *Vita di Leon X,* trad. ital., Milano, 1816, vol. I, pag. 220.

[2] Roscoe, *op. cit.,* vol. III, pag. 263.

[3] *Memoires,* lib. VII.

[4] In Torraca, *op. cit.*, p. 10

Per ben diversa occasione, e come a festeggiare un gaudio privato, veggiamo farsi una Rappresentazione in Perugia nel 1495, quando fra Niccolò di santa Maria de' Servi volle per tal modo render solenne il suo conventarsi in sacra scienza: « E per fare alcuna cosa nova e memorevole nel suo graduato, fece fare in piede de la piaza uno apparato grandissimo, grande quanto era larga lì la piazza, e fu cusì bello apparato quanto si potesse dire. Et nel detto luogo, alto che ciascuno potesse vedere, fu rappresentato quando e come lo re Totile campeggiò intorno Peroscia, e come alfine la pigliò, e tagliò la testa a santo Arcolano vescovo. Et per fare questa sollennità andò a Roma per trovare lo vero fundamento de questa cosa: e maxime de quelle parole, le quale stavano già sopra le porte de le antiche mura, quale dicevano *Vibia colonia*. La quale Rappresentazione fu tenuta cosa degna, e s'io la potesse avere *de verbo ad verbum*, io la metterìa in questo mio liberculetto. »[1]

Giunti così con questa nostra spigolatura alla fine del secolo XV, giova recare un curioso documento lucchese del 1442, col quale il Comune proibisce certi spettacoli devoti, con proprio vocabolo detti *Tauliti*,[2] che solevano dare origine a disordini e chiassi. Nelle Riformagioni del Consiglio generale del Comune leggesi adunque il seguente Decreto: *Anno Domini MCCCCXLII. Indit. V, die 9 april. Proposuit Dominus Vexillifer quod aliquando accidit, quod per Societates seu Confraternitates piorum locorum celebrantur quedam festivitates aliquarum Representationum, sicut fieri consuevit, ad devotionem inventarum. Verum, cum aliquando hujusmodi Representationibus immisceantur et nonnulle indevotiones, et etiam periculum immineat, propter multos alios respectos, idcirco super hoc quid agendum videatur, in Dei nomine consulatur. Johannes Bernardi et alii plures Consiliarii dicti Consilii, surgentes ad arengheriam dixerunt et consuluerunt, quod ad evitandum omne periculum deinceps ex die X presentis mensis in antea, non possit aut debeat fieri aliqua Representationis alicujus festivitas sive alicujus alterius*

---

1) Matarazzo, *Cron. Perug.*, in *Arch. Stor.*, vol. XVI, parte II, pag. 37.

2) Raffrontisi questo vocabolo, più che con *talamo*, con la voce spagnuola *taulat*, che leggesi in antichi documenti citati in un articolo del Milà y Fontanals, *De algunas Representaciones catalanas antiguas y vulgares*. (*Revist. de Catal.*, Barcellona, 1862).

actus, sine expressa licentia Magnificor. Dominor, qui per tempora presidebunt: ad penam ducatorum duorum cuilibet contrafacienti et intervenienti sine dicta licentia infligendam. In cujus reformatione Consilii facto, dato et misso partito, ut supra in aliis, et obtento secreto scruptinio per Consiliarios LXXIII dantes et reddentes eorum palloctas albas in pisside affirmativa pro sic, non obstantibus XX in contrarium repertis, provisum, obtentum et reformatum fuit, ut supra.[1] È questo un preludio alle molte proibizioni, onde, già entrati nell'evo moderno, e per motivi non molto diversi da quelli che le consigliarano nell'età anteriore, vediamo ripetutamente, e in tutta Europa, esser colpito il dramma religioso.

Se poniamo adesso a raffronto quel che già vedemmo di Firenze, e quello che trovasi nelle altre parti d'Italia, ci pare dover concludere che in Firenze già era sorto il vero dramma, cioè l'azione verseggiata, cui a gara ornavano di belle invenzioni i maestri delle arte sorelle, quando altrove lo spettacolo,

---

[1] Nonostante questa proibizione, altra ancora ne troviamo nel 1519, come si vede dal libro delle *Riformagioni* di questo anno: *Interea fuit per prefatum magn. Vexilliferum Justiciae propositum quemadmodum hoc anno in festivitatibus divi Nicolai, causa Taulitorum, qui fiunt per scolares, exorte sunt rixe et contentiones tales inter eos, quod deventum est ad arma, et nisi celeri provisione fuisset obriatum, fuissent comissa omicidia. Quare cum in nostra civitate, pro libertate nostra conservanda, sit unio civium necessaria, consulatur pro extinguendis periculis, que interdum dissidia parere possent: et fuit consultum et ordinatum, non obstantibus decem palloctis in contrarium repertis, quod pro obviando periculis, que in futurum imminere possent, auctoritate et potestate presentis magn. Consilii, Tauliti et Representationes et cetera que solita sunt fieri singulis annis in festivitatibus divi Nicolai, per scolares sive alios deinceps perpetuis successivis temporibus, intelligantur et sint prohibita omnibus et singulis cujuscumque status, gradus vel conditionis existat, sub pena ducator. 50 pro quolibet contrafaciente, et qualibet vice, applicanda Lucensi camere, et pater teneatur pro filio, et patronus pro famulo. Etiam sufficiat dictis scolaribus ire cum candelis ad ecclesiam Sancti prefati gratias agendo, aliqua consuetudine in contrarium non obstante.* Questo Decreto recato in volgare trovasi anche nello *Statuto di Lucca del* 1539, lib. IV, cap. 229: *De' Tauliti prohibiti et della pena di quegli che gli facessero.* Debbo questa notizia al caro e dotto amico SALVATORE BONGI, direttore dell'Archivio di Lucca.

svolto piuttosto dalla sola cerimonia liturgica, parlava soprattutto agli occhi. Vero è che talvolta esso è intramezzato di dialoghi e canti, latini e volgari, come nella *Passione* ferrarese: ma non ci sembra mai, o quasi, vedervi un' azione continuata: la mimica primeggia sulla recitazione, nè la parola è altro, il più delle volte, se non spiegazione illustrativa dell' apparato. I Fiorentini, che ancora duravano ad esser il quinto elemento, portarono qua e là nelle città della Penisola questo nuovo genere di poesia drammatica, che era nato fra le mura del loro Comune nel modo che abbiamo visto in addietro; ma non riuscirono a radicarlo e naturarlo in nessun luogo. Si ammirava ed imitava la novità e il sottile congegno delle macchine ed invenzioni; ma quel composto e mescolamento di sacro e di profano, di liturgico e di comico, di personaggi biblici ed evangelici con caratteri plebei e moderni, quell'uso della lingua volgare anche in argomenti, de' quali pareva in possesso il solo latino, repugnavano tanto, che la Rappresentazione in questa sua prima età, quando era davvero forma sacra del teatro popolare, non sembra varcasse i confini della Toscana. Un Fra Geronimo Berardi scrivendo il 23 ottobre del 1503 dall'Abbazia di Nonantola, ove era priore, al duca Ercole di Ferrara, gli mandava alcune Rappresentazioni toscane a stampa, ma con tali termini da mostrar la poca stima ch' ei faceva di cotali scritture: *Et avendo io viste in la sua cella* (di un Don Pietro monaco di Nonantola) *certe Representatione a stampa, le quale si soleno recitare a Fiorenza, lo ho persuaso a mandarle a Quella, la quale insieme con quella Cronica mando a V. S. Illustrissima: non perchè quella impari da' Fiorentini de ordinare et fare Representatione, ma più presto a ciò che Quella veda quanta differentia è da le cose di V. S. a le loro, li quali tra le cose devote mischiano buffonarie, come in quelle vederà Vostra Excellentia.* [1])

Ma indipendente del tutto dall'efficacia del dramma sacro fiorentino, ci appare sul finire di questo secolo una Rappresentazione amplissima, fatta in un piccolo paese della marca occidentale

---

[1]) Questo documento è stampato in parte dal TIRABOSCHI, *Storia della Letter. ital. dal 1400 al 1500,* lib. III, cap. 3, § 34, in nota. Per cortesia del cav. CAPPELLI noi abbiamo potuto averne copia intera dall'Archivio di Stato di Modena, e stampare il brano che riguarda le Rappresentazioni più correttamente del TIRABOSCHI.

d'Italia, e della quale più che la semplice notizia sopravvanza fortunatamente il testo. Esso è contenuto in uno di que' codici asburnamiani, che, come per miracolo e con esempio che speriamo, se primo, non unico, sono fra noi tornati di fuori; e n'è stato tratto recentemente a cura de' benemeriti fratelli Bocca di Torino, affidandone la stampa al comm. Promis, regio bibliotecario, e dedicandolo a S. M. la Regina d'Italia. Noi dobbiamo qui discorrerne un poco a lungo, perchè si tratta di un monumento drammatico, unico nel suo genere fra noi: e perchè anche, pubblicato in sontuosa edizione[1] e ad alto prezzo, non può esser capitato alle mani di molti, nè tutti fra questi avranno potuto superare la fatica di leggere oltre 13,000 versi,[2] tutt'altro che belli e sonori. Perciò un largo sunto di esso, trova naturalmente il suo luogo in questa nostra rassegna degli antichi documenti drammatici.

Molte necessarie notizie ci mancano intorno a questo dramma della *Passione*. Sappiamo soltanto che fu eseguito in Revello: « magnifica terra e bel castello »[3] del principato di Saluzzo, dalla « zoventura » della terra, per dar con ciò

caxone a tutti di ben fare
Maxime ali zovenj boni et virtuosi,
Ancora ali altri che fusseno defectuosi,
A ciò che occupando el loro animo in exercicio
Impareno la vertù et lasseno el vicio.[4]

Pare che il disegno di questa festa fosse antico:

.... gyà molti tempi sono passati
S'è ditto di fare in Revello una representacione.[5]

Quale però fosse precisamente l'anno in che venne eseguita, non è ben chiaro. In fine del codice asburnamiano-laurenziano ben si legge: *Anno Domini 1490 die 15 Julii completum fuit hoc opus:* ma ciò sembra riferirsi più che allo spettacolo, alla copia

---

[1] Torino, tipografia Bocca, 1888, ediz. di 200 esemplari in-4° massimo, di pagg. xxv-532.

[2] Il Prologo ne ha 559: la prima giornata 7717: la seconda 2410; la terza 2384; le *Suppliche* 204; il frammento sulla Maddalena 180: in tutto dunque 13,454.

[3] Pag. 522.

[4] Pag. 520.

[5] Pag. 522.

del dramma, finita sotto cotesta data. Il che ci sembra ancor più verisimile, considerando che la festa non venne fatta certamente nel Luglio, ma

in la festa del canzelero
Sancto Marcho, et Giorgio strenuo cavalero,
In quel tempo iocondo, bello et festoso,
In el quale ogniuno sta gioioso;[1)]

e così si indicano, non già, come afferma l'editore « gli ultimi giorni di carnevale, »[2)] bensì il 23, 24 e 25 di Aprile: dedicati i due primi a due Giorgi, de' quali il secondo martire venerato in Piemonte, e l'ultimo a s. Marco evangelista. Se però il Marchese, al quale, come vedremo, si chiede il permesso di eseguire la festa, è Lodovico II, non si può andar oltre il 1490, perchè alla fine appunto di tal anno morì la « illustre madama » Giovanna di Monferrato sua moglie, ricordata anch'essa in cotesta dimanda. Se dunque è ben chiaro il giorno, rimane oscuro l'anno; e a noi parrebbe un po' difficile che fosse il '90. Dal 1486 in vero ardeva la guerra fra il marchese e il duca di Savoia: il marchese se n'era andato in Francia, e vi restava governatore di Provenza per quel re, lasciando Saluzzo, che nel '87 fu presa, in custodia del fratello Tommaso, e Revello affidato alla moglie; nel '88 lo stato di Lodovico era tutto occupato dalle armi savoiarde. Queste non ci paiono annate da feste, a cui anche si sperava concorso di popoli d'ogni intorno. Vero è che nel 1490 Lodovico cogli ajuti di Francia e di Milano, recuperò lo stato: ma solo dopo la morte di Carlo I, avvenuta a metà di Marzo. Molto probabilmente adunque la rappresentazione è anteriore a questi avvenimenti, e la data del '90 designa soltanto il tempo della trascrizione del codice.[3)]

---

1) Pag. 522.

2) Pag. XV.

3) Il prof. GASPARY in un artic. del *Litteraturbl. f. german. u. roman. Philol.*, 1889, crede che il 1490 possa rappresentar veramente la data della composizione del dramma, del quale la recita fosse rimandata all'Aprile del 1491. Ma anche cotesti non ci pajono anni da feste: e ci parrebbe impossibile che se la data fosse il Luglio del '90 non si facesse un qualche cenno della liberazione del marchesato e del ritorno di Lodovico nell'avito dominio dopo tante traversie sue e de' suoi vassalli. Se dovessimo proporre una data alla rappresentazione, escluderemmo, come

Sarebbe stato opportuno avere qualche notizia anche sul modo come la Rappresentazione fu condotta, sul luogo ove fu fatta, sulle spese occorse, sugli addobbi ecc. Ignoriamo se siensi compulsati gli archivj del marchesato di Saluzzo, anzi se questi esistano ancora, e se le ricerche ivi fatte riuscissero infruttuose. Tuttavia sarebbe stato bene dirlo espressamente, restando il dubbio che siasi ommessa ogni indagine d'archivio. Sappiamo soltanto, perchè il codice lo dice, che il permesso della festa fu chiesto al

> Nobile Meser Podesta et Rectore

e agli

> altri di esta terra governatori
> Signori de Consiglio et patri circonscripti,[1]

non che all'

> Excelso Signore et de gran bontate,
> Digno de imperio e suprema majestate,[2]

(e qui segue una lunga filza di epiteti),

> A ciò che ogni cossa cum mazor efficacia
> La dicta Compagnia de meglior core el faza.[3]

Se poi questa Compagnia, anche altrove ricordata,[4] fosse permanente e per devoti uffizj, come tante altre del tempo e di tutta Italia, che vediamo aver diretto e dato spettacoli sacri, o se fosse una momentanea accolta di « zoveni, » di « zoventura, »

---

abbiam detto, gli anni dall' '86 al '90; nè si potrebbe però andare più su dell'Agosto 1481 quando Lodovico sposò Giovanna. Non abbiamo sufficiente conoscenza della storia di Saluzzo, e i soli libri che possiamo consultare sono il Litta e il Moroni. Ivi troviamo che nel 1485 Lodovico eresse in collegiata la pievania di Revello, e forse la rappresentazione potrebbe collegarsi con tale avvenimento, e insieme col matrimonio.

[1] Pag. 519. Che abbia a dire *conscripti?* Ma non è impossibile uno sproposito, tanto più che anche poco dopo si dice: *Noi legiamo nel libro de Ovidio, in Marco Cicerone et Tulio* de officios ecc.

[2] Pag. 521.

[3] Pag. 523.

[4] Pag. 520: *Imperò che quelli che seranno de la comparza Sono impotenti de fare cossa che sia,* dove, per ragion della rima, evidentemente è da mutare *comparza* in *compagnia.*

riman dubbioso. Certo è che al marchese furono chiesti anticipatamente gli addobbi.

> Te piaxa de voler prestar toy paramenti,
> Quando saremo in quelli tempi....
> Et bene che alcuni per fare cortesia
> T'abiano renduto vilania,
> Non vogli imperò a li toy denegare,
> Che li ditti paramenti non vogli prestare.
> Imperò che se averà tal previsione
> Che de la toa Excellentia non averemo repplicasione.
> Piaxa a te, adonca, o Signor mio benigno,
> Padre de misericordia et non maligno,
> Adiutarci in le cose de questa festa
> Che serà ben devota et honesta.[1]

Ma occorrevano anche danari, e la Compagnia pregava che il Signore incoraggiasse i suoi dipendenti a darne, affinchè

> Dent auxilium in le expese, vel de quibus.[2]

È evidente inoltre che speravasi un gran concorso di popoli d'ogni parte: chè allora uno di questi spettacoli sacri traeva a sè le genti di lontano, come ora una festa civile o teatrale:

> Et se per altre feste del tempo passato,
> Revello è stato nominato,
> Ora per la Lumbardia et Pemonti,
> Ancora di là di monti,
> Per questa festa che se ferà,
> Molto più de questo luogo se dirà;
> Se renomerà questo castello
> Et voy altri de Revello
> Molto più che sia may ditto;[3]

e parlando al marchese:

> .... credemo che de Lombardia e Pemonti,
> Ancora di là de' monti,
> Vegniranno vedere tanto triumpho et solempnitate.[4]

---

1) Pag. 523.
2) Pag. 524.
3) Pag. 520.
4) Pag. 524.

Ignoto è l'autore del dramma, ma non è da respingere la congettura del comm. Promis ch'ei possa essere quel fra Simone, che sermoneggia al principio e al fine delle tre giornate,[1] e al quale l'ultima volta Cristo stesso, per mezzo della Maddalena, ingiunge tal ufficio.[2] Essendo così intimamente uniti e commisti fra loro la Predica e il Dramma, sembrerebbe strano che l'autore ponesse il predicatore in tanta luce celando se medesimo, se l'uno e l'altro non fossero la stessa persona. Ad ogni modo, considerato il carattere e il fine del dramma, pare evidente che autore non dovesse esserne un laico, ma un uomo di chiesa. Nol diremmo tuttavia un dotto teologo, dacchè le fonti alle quali preferibilmente attinge sono le comuni credenze e gli evangelj apocrifi, entrati nella tradizione popolare. Quel che v'ha di teologico non supera di molto la conoscenza che più generalmente poteva di tali cose avere un religioso non conventato nè dotto. Anche certi ardimenti di sentenze e di parole nel censurare gli ecclesiastici pajono appropriati più che ad un laico ad un ecclesiastico: mentre poi per la libertà e virulenza loro, sembrano uscir proprio dalla bocca di un frate, per antico urto fra il clero regolare ed il secolare. Sia pure che Giuseppe d'Arimatea parli del clero giudeo degli antichi tempi, ma le aspre parole ch'ei proferisce dovevano dagli uditori essere apprese come se fossero dirette al clero del tempo presente. Odasi questo brano, che, se non altro, è assai curioso:

Ma si sapessi el male che sempre may
È stato al mondo, certo troveray
Che li sacerdoti di ciò son cagione,
Perchè loro appetito et loro divocione
È in bevere, et in meglo manzare.
Da questo viene poi el luxuriare,
Da questo nasce l'avaricia poy,
Chè senza dinari ciò fare non si poy.
Et la invidia da ciò vien subito,
Et è così vero come io lo dico.
Et poy quando un prete vede l'altro avere
Dinari, (e) amica al suo bon piacere,
Per invidia perde ogni ragione;

[1] Pagg. 23, 313, 409, 411, 516.

[2] Pag. 515.

Manzeria el compagno in un bocone.
Io son ben pago volerte contare
Le tristicie che li preti san fare!
Potre(s)ti dire: Tu se' troppo severo:
Io ti dico: Pezo è ch'egli è vero.
Perchè tu say bene, la ribaldaria
Si may fu fatta, fu per chieresia,
Incomenzando dal primo parente
Et venendo per fine a l'ora presente.
Imperò si Anna at Cayphas trova
Rabia a Christo, nonn è cosa nova,
Perchè li preti per lor natura
Ànno sempre in odio ogni bona creatura.
Imperò lassiamoli, Dio li dya el malanno,
May non feceno bene nè may faranno.
Unde ti prego, fratello, cum divocione,
May non sey di lor oppinione
Se mille volte dovessi morire.[1]

Se l'autore non era un profondo teologo, non era però uomo affatto senza cultura, e lo mostra l'aver concepito e scritto un'opera, che non deve giudicarsi co' criterj dell'oggi, ma con quelli del secolo XV, e che ha grand'ampiezza di scena e complicata azione e numero non piccolo di personaggi.[2] Egli non aveva dinnanzi a sè modelli italiani; e poniam pure che, s'ei fosse stato davvero un frate, avesse potuto vagare per gran parte d'Italia, a Firenze ed altrove avrebbe potuto conoscere drammi sacri di assai diversa struttura. Le rappresentazioni del Belcari, di Lorenzo il Magnifico, del Pulci e di altri in Firenze, o quelle date da fiorentini a Napoli e a Milano, sono ben piccola cosa rispetto a questa *Passione*, e molto diversa. Esempj di siffatti drammi ciclici, dove sono mescolati insieme in gran copia angeli, demoni ed uomini, e la scena è molteplice e varia, e si riproduce tutta la vita di Cristo o di un martire, non poteva offrirglieli allora se non la Francia: ed evidentemente e' dovette aver notizia degli spettacoli farraginosi d'oltr'alpe. Alla metà del secolo XV appartengono il *Mystère de la Passion* di

---

[1] Pag. 304. E a p. 385: *Tu sey prete, che sempre son radice D'ogni male.*

[2] L'elenco dei personaggi posto dall'editore innanzi al dramma supera i 200, senza contare le comparse.

Arnoul Greban, e quello degli *Atti degli Apostoli* fatto in collaborazione col fratello: e il primo veniva nel 1486 rimpastato da Jean Michel. La *Passione* era rappresentata in quantità di città francesi:[1] e nel Delfinato in specie, alle porte del marchesato di Saluzzo, molti sacri ludi di quel tempo ricorda il sig. Chevalier.[2] Nel 1470, a Chambery, alla presenza di Amedeo VI e di Jolanda, cinquanta gentiluomini e borghesi di Montmèlian davano ad essi lo spettacolo di una Santa Susanna:[3] Carlo di Savoia poteva nel 1482 vedere rappresentata a Ginevra la storia di Roberto il diavolo, e nel '85 il *Myroir de Justice*.[4] Non deve adunque sembrar difficile che l'autore della *Passione* di Revello potesse aver cognizione di questa sorta di lavori, e averne veduti o letti parecchi. Ma s'egli trapiantò di qua dall'Alpi le forme dell'arte scenica francese, non fu, a quel che appare, e rispetto almeno a ciò che è restato e che conosciamo di siffatto genere nel repertorio oltramontano, nè mero traduttore, nè imitatore pedissequo; e anche laddove vi ha somiglianza di fatti e di svolgimenti e di discorsi fra questa *Passione* e quella del Greban, l'autor nostro procede liberamente per la sua via.[5]

Per compiere un lavoro di così lunga lena non v'era certamente bisogno di essere un gran poeta, ma una tal quale virtù di versificatore bisognava pur averla; e l'autore evidentemente la possedeva, senza trovar tuttavia nella sua composizione poetica nulla di quella bellezza e sublimità che troppo generosamente le concede il comm. Promis. Il modo di versificare dell'autor nostro è invero assai semplice, e tutto il poema drammatico è una lunga tiritera di versi rimati a due a due. Questi versi nell'intenzione di chi li compose vorrebbero essere endecasillabi, forse frammischiati di qualche settenario, ma con prevalenza de' primi. Ve n'ha però di più corta o più lunga misura, sebbene il più delle

1) Vedi Petit de Julleville, II, 183.

2) *Mystère des Trois Doms*, Introduction e Appendice.

3) P. De Julleville, II, 32.

4) Cibrario, *Orig. e progr. della Monarchia di Savoja*, Firenze, Cellini, 1869, pag. 226-7.

5) Cfr. ad esempio, la confessione di Giuda (Greban, pag. 144 = *Passione*, pag. 196), il sogno della moglie di Pilato (Greban, pag. 306 = *Passione*, pag. 372), il giuoco a dadi per la veste di Cristo (Greban, pag. 335 = *Passione*, pag. 465), le ire di Lucifero (Greban, pag. 437 = *Passione*, pag. 505) ecc.

volte la colpa possa attribuirsi al trascrittore. Con ciò non vogliam dire che il modo più generale d'intendere e di pronunziare l'endecasillabo non fosse nell'autore qual è nel popolo (e ad ogni modo il poeta componeva pel popolo): e che non bisogni leggere questi versi con un po' di discrezione per farli tornare alla giusta loro misura: ma il guasto maggiore, lo ripetiamo, dev'essere del copista,[1] che ha ommesso o aggiunto di suo parecchie sillabe. Così anche per quel ch'è delle rime, il nostro poeta non doveva molto scrupoleggiare. Spesso senza curar l'accento gli bastava che l'ultima sillaba delle coppie corrispondesse almeno all'occhio, anzi non rade volte si contenta che sia uguale soltanto l'ultima lettera.[2] Insomma, tutto il dramma ci offre esempio non già di ritmica dotta, ma di ritmica popolare.

Più ardua cosa è definire in qual lingua sia stata dettata la

---

[1] Il testo è assai errato, e non soltanto nella misura dei versi; ma l'editore si è creduto lecito di correggere solo « pochissime parole » (pagina XX), e avrebbe potuto largheggiare molto più. Indichiamo alcuni luoghi, fra i tanti, dove la correzione era ovvia, se pure in qualche caso l'errore non sia tipografico. Pag. 12: *Or vanne aduncha A questo populo come el deba venire,* supplisci *aduncha a dire.* Pag. 31: *Per desio di sape bene o male,* corr. *sapere.* Pag. 31: *Angelica natura disaciata,* corr. *discaciata.* Pag. 68: *poni inente,* corr. *poni mente.* Pag. 78: *si quel sia veduto,* corr. *qu'el.* Pag. 91: *soni con la sua pinetta,* corr. *piretta.* Pag. 215: *eternate,* corr. *eternale.* Pag. 218: *umana gente,* rimando con *bontate* deve dire *umanitate.* Pag. 303: *conceputo,* in rima con *dilecto* dev'esser *concepto.* Pag. 429: *despare,* corr. *desperare.* Pag. 460: *madre di Cristo* in rima con *mio* deve dire *di Dio.* Pag. 468: *sen paza,* corr. *s'enpaza,* s'impaccia. Pag. 469: *cogno,* corr. *cognosco* ecc.

[2] Per es. rimano fra loro; p. 20: *mesia = figlia; regname = padre; dubio = dio; voluntate = diate;* 21: *grossa = cosa;* 28: *subito = debito;* 35: *conviene = insieme; sancto = concludendo;* 45: *gigante = denanci;* 47: *maraviglia = voglia; averiti = saltereti; malvasi = cassi;* 55: *sancto = immenso;* 57: *preda = difexa; alegrano = inganno;* 66: *crida = sapia;* 89: *sbigotito = subito;* 99: *oghy = ogy;* 100: *Octaviano = anno;* 106: *antiqua = fatiga;* 132: *ira = furia;* 132: *subito = Egypto;* 144: *ditto = subito;* 156: *quanto = comendamento; dico = tuto;* 162: *trista = patisca;* 167: *bisogno = homo;* 168: *provideamo = dampno;* 172: *presente = sancti;* 196: *pentito = venuto;* 199: *Johanni = compagni;* 234: *morire = reddimere;* 246: *Sathanas = Adam;* 261: *solicita = ajuta;* 263: *braze = straçi;* 264: *presto = Christo; subito = scripto;* 267: *enoya = moyra;* 276: *fede = credere;* 283: *propheta =*

Passione. A noi sembra che il fondo sia l'italiano comune, donde si staccano delle forme più specialmente appartenenti all'Italia superiore e padana, e altre, più peculiarmente ancora, pedemontane. Già e l'editore e il comm. Negroni, preludendo al Commento dantesco di Stefano Talice da Ricaldone, hanno mostrato come la cultura italiana, e la lingua e poesia volgare fossero diffuse in cotesto piccolo principato di Saluzzo, sì prossimo alle Alpi e così soggetto all'efficacia del francese. La « lingua vulgar italiana » per ordine di Lodovico regnava nelle scuole, e in italiano scrivevano le storie del marchesato il segretario Goffredo della Chiesa e Giovanni Andrea Saluzzo dei conti di Paesana, e il marchese stesso vi componeva trattati militari.[1] Non è quindi da meravigliare che il fondo della *Passione* di Revello possa essere l'italiano, pur con certe modificazioni locali, ma anche conformando ad esso taluni vocaboli proprj della regione.[2] Non mancano alcune forme francesi: ma non sapremmo se fossero dall'autore apprese dal parlare e dai libri d'oltralpe, o entrate già nel parlar comune. Lasciamo *contrea* e *pitosamente*,[3] che si trovano in una canzone inserita nel

---

cita; 292: *acque = salze; verde = erbe:* 293: *bestie = attonite; viro = judicio; morti = accordi; generaliter = veraciter;* 294: *Jerusalem = cinerem;* 299: *ribaldo = asalto;* 301: *subito = tradito; zoppi = sciocchi;* 304: *subito = dico; saputo = consentito;* 305: *niente = denti;* 306: *dinari = fare;* 308: *republica = qua;* 341: *lezione = compagnoni;* 349: *malefico = pontifico;* 351: *sabato = devieto;* 381: *sabbato = vidato:* 382: *tute = monte;* 385: *quirendo = robando;* 405: *forca = porpora;* 407: *rivestito = aparuto:* 418: *justitia = vindicta;* 435: *porpora = dimora;* 472: *sabbato = svergognato* ecc. Ma in parecchi di questi luoghi la scrittura può essere errata: per es. *rivestito = aparuto*, potrebb'essere *aparito* ecc. Forse *Sabato* poteva pronunziarsi *Sabàto.* Le parole latine rimano secondo la pronunzia che vediamo anche nella *Passion* francese: per es. 32: *subveniunt = pont;* 33: *sunt = pont;* 274: *terribilium = compagnum* ecc.

1) Prefaz. al commento di Talice, ediz. reale, e ristampa dell'Hoepli, *passim.*

2) Per es. *Fauda* si trova tale e quale a p. 481: *A star nella* fauda *tua non se desdegna,* e *fauda* in piemontese vuol dire *grembiale,* e nel modo *An fauda,* significa *sulle ginocchia* (vedi FERRARO, *Gloss. monferrino.* Torino. Loescher, 1889). Ma altre due volte diventa *falda;* pp. 16 e 46: *El quale Signore sarà tenuto* in falda *D'una vergene netta, pura et salda.*

3) Pag. 122.

dramma e probabilmente di origine francese; ma fattezze francesi sembrano avere *Lazarone* per *Lazaro*:[1] *brandone*,[2] che del resto è già nel poema dell'*Intelligenza*; *degottare*,[3] detto del sangue; *agrèa*[4] da *agrèer*; *deniato*[5] per negato; *tralramente*[6] per traditorescamente; *importare*[7] per portare, trascinare (*la mala morte mi possa importare*) e simili. *Car* che occorre frequentissimo nel senso di *poichè*, *perchè*[8] può venir direttamente da *quare*.

Sceverare ciò che è mero piemontese o saluzzese da ciò che a que' tempi poteva essere proprio di più larga zona, dalle Alpi al mare e lungo il corso del Po, è opera che importerebbe larga conoscenza delle forme antiche del linguaggio di tutta l'Italia superiore. Ben avrebbe potuto l'editore compilare un glossario delle parole e frasi e delle forme in genere più notevoli che si riscontrano nella *Passione*, o illustrare almeno quelle a cui bastava la sua erudizione e la pratica del dialetto. Noi intanto dimandiamo se sono, o almeno furono, forme e voci locali *Mamoleto*[9] e *Mamolino*[10] per bambino, e *puto*[11] (putto), e *scrizare*[12] per scherzare, e *covelle*,[13] e *zezuno*[14] per *digiuno*, e *zanze*[15] e *zenzàre*[16] per ciance e cianciare, e *percazare*[17] per procacciare, e *digando*[18] per dicendo, e *ne gotta*[19] ed altre di tal fatta.

---

1) Pagg. 244, 253, 259: cfr. con Greban, pp. 182 sgg.

2) Pag. 335.

3) Pag. 338.

4) Pag. 347.

5) Pag. 378.

6) Pag. 425.

7) Pag. 425.

8) Pagg. 151, 154, 155, 165, 346 ecc.

9) Pag. 41.

10) Pagg. 48, 89. Ricordiamo soltanto che l'Alfieri a Massimo d'Azeglio, bambinello, diceva: « *Ehi, Mammolino, stai fermo!* »: *Miei ricordi*, cap. IV.

11) Pagg. 66, 88.

12) Pag. 75.

13) Pagg. 105, 263, 330, 361.

14) Pag. 131.

15) Pagg. 142, 185.

16) Pag. 346.

17) Pag. 166.

18) Pag. 154.

19) Pag. 488. Ora è forma lombarda: anticamente si estendeva assai più, giungendo fino all'Adriatico; vedi Ascoli, *Arch. Glottol.*, I, 37, 145, 472.

Sono forme davvero dialettali *dasira* (dava);[1] *sir* (essere);[2] *avì* (avete);[3] ed altre che continuamente occorrono. E così anche *essere un macarone* (ben sey un macarone):[4] *a val* (a vallo del tempio):[5] *baccaletto* (prego non facci tanto el baccaletto):[6] *ugliata* (te sterìa meglio l' ugliata in mano che quel bastone):[7] *ferruzza* (questo non vale una ferruza):[8] *navarolo*[9] (navichiere): *in ascondone* (predicava in ascondone);[10] *nivole*[11] (nuvole): *binda, imbindare, sbindare*[12] (legaccio, legare, slegare): *remuscala*:[13] *gramo*:[14] *goga*[15] (scherzo, scherno): *furlano*[16] (astuto): *mettere in corbona*[17] (mettere da parte): *lordo* (fr. *lourd*) (conosco che sei un poco lordo)[18] per sbalordito[19] ecc.

---

1) Pag. 7.

2) Pag. 47.

3) Pag. 114.

4) Pag. 91.

5) Pag. 169.

6) Pagg. 185, 187, vivo, come mi dice il prof. Vassallo, nel Saluzzese, per *rumore, chiasso smodato.*

7) Pag. 208. Il Rosa, *Gloss. etimol. piemont.*, Torino, Casanova, 1888, spiega *Ujà* per pungolo, *aiguillon.*

8) Pag. 213. Il Ferraro, *Ferr-rutt*: ferro rotto, cosa di niun valore.

9) Pag. 319. Ferraro: *Navaròo.*

10) Pag. 350.

11) Pagg. 352, 377.

12) Pagg. 353, 354, 437.

13) Nel saluzzese, come mi fa noto il prof. Vassallo, vale *rumore*, e più specialmente quello che si fa rifacendo un letto o un pagliericcio di foglie di meliga.

14) Pag. 360.

15) Pagg. 366, 434.

16) Pagg. 398, 399. Rosa, *Gloss. stor. popol. piemont.*, Torino, Loescher, 1889, p. 38: « *Forlan*, astuto, volpone. Milan.: *forlan*, scapigliato, *far forlonia*, imbaldanzire. Romagn.: *furlan*, uomo volubile, girellino. »

17) Pag. 433. *Butté an corbona* è registrato nel Dizionario del Sant'Albino: ma ha esempj toscani del XV sec. e precisamente del *Morgante* del Pulci: *E qualche buon boccon per sè ritiene E in corbona mettera come saggio.*

18) Pag. 463.

19) Indichiamo alcune parole che ci pajono da illustrare; p. 139: *Vuetta*, sembra un vestimento, perchè ricordata insieme con *camisa*: ma il Tobler in un artic. bibliografico sulla *Passione* stima che sia errore per *Veletta.* Mazafreno (p. 207): *el mazafreno non vogli tanto fare.* Mo-

Ed ora riassumiamo il Dramma. In qual punto della terra di Revello fosse rappresentato, non sappiamo; nè se in chiesa o all'aperto, e se la cattedra del predicatore fosse perciò dentro o fuori del tempio. Non abbiamo invero per la scena le ricche e precise indicazioni, che ci hanno aiutato a ricostruire colla fantasia altri consimili spettacoli; tuttavia certe note qua e là sparse possono giovarci, sebbene a prima vista sembrino fra loro contradditorie. Egli è che il vocabolo *zafaldo* o *zefaldo*[1] (èchafaud) è evidentemente adoperato ora in significazione generale, ora in significazione speciale, e non mai, come ne' Misteri francesi, per luogo degli spettatori, ma nel senso di luogo per gli attori.

Possiamo dunque immaginarci la scena della *Passione* di Revello distinta, al solito, in Paradiso, Inferno e Mondo. Quest'ultimo però è a sua volta distinto in tanti *luoghi deputati*[2] ove si svolge parzialmente l'azione, e ciascun de' quali è appropriatamente figurato:[3] lo spazzo comune è detto *campo*[4] e anche *za-*

SCONE (pp. 185, 345, 452): *perchè sei capitano fai el moscone* ecc. DEBURATORE (p. 309): *quel deburatore, quel prodigo tristo.* FRATTA (p. 312): *gente, vi so dire, de la fratta.* GOAZZERO (p. 412): *Un gran goazzero di Cristo mi lassati.* COSTADETO e TREVAGAYNA (trivigiana) sono due sorta di balli: p. 91. Notevoli sono SOACE e VIACE: p. 120: *A quella città soace vi pagheremo:* p. 314: *Andiamo un poco viace:* p. 315: *o tu che sei sì viace:* p. 358: *apritegli viace:* p. 404: *el menate viazo:* che in Bonvesin da Riva è *viazo*, e in tosc. diventa *avaccio;* vedi CAIX, *Stud. etimolog.*, p. 4. Troviamo anche a p. 370 il vocab. BAOERO a proposito di tali che poco prima sono detti *villani:* se fosse erroneamente scritto invece che *boaero* potrebbe valere *boraro.*

[1] Uno scrittore della stessa regione, G. A. SALUZZO nel suo *Memoriale*, edito nella *Miscell. di Stor. Ital.*, Torino, VIII, 491, scrive *Giafaldo.*

[2] Su tal denominazione vedi addietro, pag. 192. Nel nostro dramma si menzionano a p. 93: *Vadano* (*i re Magi*) *al suo loco deputato:* e a pagina 333: *Poi che Jesù sarà al loco deputato per l'orto, dica a li discipuli.*

[3] Pag. 123: *Li tre re sono di fora dil palatio.* Pag. 306: *Juda vada al palazo di Cayfas et pica a la porta, et Merlino apre lo fenestrolo.* Pag. 368: *Jesus sia fora del zafaldo de Pilato* ecc.

[4] Pag. 476: *de l'altra parte del zafaldo overo dil campo, Nicodemo venga.*

faldo;[1] ma con *zafaldo* si designano talora anche i *luoghi deputati:*[2] cosicchè il vocabolo ha due significati che bisogna ben distinguere volta per volta. Giova notare che, almeno in un caso,[3] vi ha un *luogo deputato* sovrapposto ad un altro: non che con ciò venga a confortarsi l'opinione de' fratelli Parfait, che altrove discuteremo, secondo la quale la scena del Mistero avrebbe offerto immagine di tanti casotti l'uno sull'altro: chè forse ciò fu reso necessario soltanto dalla mancanza di spazio; e questo inclinerebbe a far supporre che il dramma venisse rappresentato in chiesa o in altro edificio chiuso.

La *Passione* si divide in tre giornate, ma nel codice la prima è preceduta da un lungo prologo, alla fine del quale è detto: « Quod scriptum est supra est res per se, licet primum illud « contineatur sub brevitate et ejusdem tenoris est. Quod est infra

---

[1] Pag. 81: *Andando per mezzo la gente che sono su el zafaldo.* Pagina 124: *Gramatello vada con sua tromba per el zafaldo.* Pag. 133: *Joseph mena l'asinella per el zafaldo.* Pag. 161: *Venga Jesus verso de l'altra parte del zafaldo.* Pag. 226: *Jesu venga verso l'altra parte del zafaldo.* Pag. 248: *Jesu venga verso l'altra parte del zafaldo.* Pag. 263: *Jesu quando sarà nel mezo del zafaldo, dica.* Pag. 269: *Jesu vada spaciando per lo zafaldo.* Pag. 279: *Vadeno a l'altra parte del zafaldo dove sia Jacob.* Pag. 289: *Ariva Jesus a l'altra parte del zafaldo.* Pagina 294: *Partesi Jesu e venga ne l'altra parte del zafaldo.* Pag. 420: *Il trombetiere vada per su el zafaldo in tre o quattro loghi et faza la crida in ogni logo del zafaldo cum el son de la trumbeta* ecc.

[2] Pag. 76: *Caduno vada al suo zafaldo.* Pag. 94: *I pastori stando su el zafaldo.* Pag. 115: *Su el zafaldo sia un leto bene apareglato.* Pag. 142: *In fra questo mezo Herode ariva sopra el suo zafaldo.* Pagina 177: *Macrob sia cum li scribi et pharisei su el zefaldo di Cayphas.* Pag. 200: *Caduno se ne vada al suo zafaldo.* Pag. 423: *Vada da Cayphas, che sia in lo zefaldo suo.* Pag. 425: *Juda ariva al zafaldo de Cayphas* ecc.

[3] Pag. 135: *Sia Egypto sopra el zafaldo de Lazaro.* Il Gaspary escluderebbe la sovrapposizione, e opinerebbe che lo stesso scompartimento servisse a due uffizj, confortando quest'ipotesi con la didascalia della *Suscitatio Lazari*, nel Dumeril, p. 216: *Domus vero ipsius Simonis, ipso remoto, officiatur quasi Bethania, et tunc adducatur Martha.* Ma il caso non ci sembra identico: nella *Suscitatio* si parla di mutazione di addobbi, e nel caso nostro, di collocazione di un luogo sull'altro, senza che quest'ultimo muti il suo allestimento scenico nè cessi di essere quello che era.

« ad longum sequitur. »[1] Il che vuol dire, se non sbagliamo, che cotesta parte sta di per sè, ma essendo più brevemente rifusa al principio della prima giornata, si può scegliere fra il rappresentarla separatamente in codesta forma, o nell'altra forma colla giornata prima. Questo prologo contiene la nota scena de' vaticinj delle Sibille[2] e de' Profeti: dodici sono le prime, dodici i secondi, più Balaam « falso profeta. » Quando tutti sono adunati, è curioso che Dio padre faccia ad Uriele annunziare al popolo non tanto lo spettacolo, quanto la materia dello spettacolo, non la riproduzione scenica, quanto il fatto stesso, quasi allora si producesse davvero in cielo:

> Annuntia quello che te dico io
> Al populo congregato qui de presente;

ed Uriele:

> O populo di Idio, o voi buona gente,
> Grandi, picoli che sete qui al presente,
> Che questa festa per vedere sete venuti,
> Divota et bella, como vedete tuti,
> À voluto la somma et sancta Trinitate,[3]

e qui segue a dire dell'incarnazione del figliuol di Dio: poi l'Angelo Gabriele rivela il gran mistero a Maria: e il Prologo finisce con una Lauda di quest'ultima.

La prima giornata comincia con la Predica:

> *In nomine Patris et Filii et Spiritus sancti,*
> Ve piaza de odire, o voy tuti quanti,
> Questa predica ben divotamente,
> Chè mostrar vi voglio chiaramente
> Che de bisogno era a Cristo redemptore
> Portar la morte per el peccatore.
> . . . . . et voy, bona gente,
> Ingenogliatevi bene divotamente,

---

[1] Pag. 22.

[2] Un lungo brano latino dice, oltre i nomi delle Sibille, l'età loro, gli scritti che dovranno essere ne' loro brevi, l'atteggiamento diverso e i varj colori della veste e degli ornamenti.

[3] Pag. 10. E più sotto, p. 14, Mosè: *O populo di Dio, ascoltatemi in paxe.*

Et di bon core a la croce de Dio
Preghera fate, come farò io.[1]

La dimostrazione è fatta con tutti gli argomenti teologici: ma perchè

nel mondo è sì poca fede
Che apena se crede quello che se vede,
Vi mostrerò cum ardente desio
La passione del figliuol de Dio.
La vederete sì aspera et dura
Credo del mondo più non averete cura.[2]

E difatti, appena egli ha finito di sermoncinare, incomincia la rappresentazione: e prima il noto dibattito fra le Virtù, che qui sono due sole: Misericordia e Giustizia; ma la Provvidenza parlando per lo Spirito Santo conchiude colla necessità dell'incarnazione del figlio: indi, nelle forme che sono anche nel Prologo a parte, parlano le Sibille e i Profeti. Intanto Lucifero aduna « consiglio generale, »[3] dopo il quale, Satana viene su in terra, e mentre Giuseppe dorme, gli insinua dubbj sulla castità di Maria:

Un altro ti so dire, l'à ingrossata.[4]

Il poveretto si lamenta della sua sorte:

O Josepho, povero vegiarello,
Che ferà tu, tristo poverello?
Dicia bene: Non voglio moglie,
Per non patire tante amare doglie,
Lasso, cattivo, che farò io d'ella?[5]

Così lamentandosi si riaddormenta: e Michele viene opportunamente a ricacciare il tentatore in inferno, mentre Gabriele scopre il mistero a Giuseppe. Questi dubbj di Giuseppe si trovano nel *Protovangelo di s. Jacopo,*[6] nel *Vangelo della Natività*

---

1) Pag. 22-3.

2) Pag. 29.

3) Pag. 58.

4) Pag. 61.

5) Pag. 64. Cfr. con la *Passion* del Greban, pag. 52-3: *Comment Marie, chere espeuze, Vostre ventre est fort engrossi etc.*

6) Brunet, *Évang. apocr.*, p. 113; Migne, *Dictionn. d. Apocr.*, 1, 1019.

di Maria,[1] nel *Vangelo della Natività di Maria e Infanzia di Gesù.*[2] Notisi però che negli Evangelj apocrifi Maria è data a Giuseppe da' sacerdoti del tempio non come moglie, ma perchè la custodisca: ed egli si lamenta non del proprio disdoro maritale, ma del non aver apparentemente osservata la fede ch'ei diede a' sacerdoti.

La scena passa in Roma, dove si stabilisce di fare il censimento e di ordinare il tributo, e per ogni dove n' è mandato l'avviso per mezzo di Boccaccio, Carnesalata ed altri trombettieri, mentre i sacerdoti pagani hanno la nota risposta dall' idolo, che il tempio non cadrà sinchè una vergine non partorisca. Anche Giuseppe ode il bando e si appresta a andare colla moglie a Betlem: « monta Maria su l' aseneta: et uno angelo Gabriel li vada denanci: et mena Joseph l' aseneta per la caveza, et apresso di loro vada uno chi mena uno vitello, et comenzeno andare. Et andando costoro per mezo la gente che sono su el zafaldo, »[3] Maria dimanda all' angelo perchè di quelle genti fra le quali passano, una parte paja lieta e l' altra trista: quella rappresenta, secondo l' angelo, i Gentili che si convertiranno, questa i Giudei ostinati.[4] Intanto i viaggiatori giungono all'osteria « del Capello, » ma non trovano alloggio: e Maria presso al parto « sètasi un poco sopra el feno; possa se ingenogli: et cum ley due zovenete, cioè Zobel et Solome.... et el vilano chi menava el bove e l'asina sia de fora. »[5] Al momento del parto « cadat templum, » mentre « gli angeli che sono in Paradiso canteno *Gloria in excelsis*, » e il bove e l'asina « se ingenogieno et adoreno Christo. »[6] Ma delle due donne che assistono al gran mistero, Zobel crede, e Solome dubita:

> May non potrebe credere questo fatto,
> O Zobella, ma el voglio provare.

« Alora finga de poner la mano sotto la vesta de la madre de Christo, et le soe mane remangheno seche,[7] » e guarisce soltanto

---

1) *Dictionn.*, 1056.

2) BRUNET, 193; *Dictionn.*, I, 1070.

3) Pag. 81.

4) Questo è tratto dall'Evangelo *della Natività di Maria e dell' Infanzia di Gesù;* vedi BRUNET, pag. 197, e *Dictionnaire des Apocr.*, I, pag. 1071.

5) Pag. 85.

6) Pag. 86.

7) Pag. 87.

baciando devotamente i piedi del neonato: ove è chiaro che l'autore della *Passione*, uomo più grossolano e più a contatto del popolo, non ebbe gli scrupoli ch' ebbero altri; ad esempio il suo collega di Rouen, autore della *Incarnation et Nativitè*.[1] Intanto Gabriele apparisce ai pastori « cum luce artificiale et essi mostrano di aver granda paura di quella luce: »[2] ma poi rassicurati si pongono in via suonando, cantando e ballando, salvo uno che facendo finta di nulla sapere, è dagli altri proverbiato, e eccita il sorriso e il buon umore degli spettatori. Ai pastori succedono i re Magi colle loro offerte. Ma a Roma sono successi inauditi prodigj: l'acqua della fonte si è cangiata in olio, e all'imperatore ne è portata « una increstera (anguistara?), » e nella notte sono morte più di venti mila persone:

Una voce nel Campo de Fiore
.... cridava cum gran furore:
O Romani, non vi maravegliati
De questi homini che sono morti
Trovati[3] ista nocte, chè vi so dire
Che cento milia e più senza mentire
N'è morto in ogni provincia che sia,
Per el peccato di la sodomya;[4]
Et questo è vero, signore imperatore.[5]

---

1) Vedi qui addietro, pag. 36.

2) Pag. 88.

3) Così la stampa; ma evidentemente: *che sono trovati Morti* ecc.

4) Gaston Paris rendendo conto nel *Journal des Savants*, 1888, pag. 514, della *Passione* di Revello, dice di questo miracolo, ch'egli non l'ha trovato altrove. A me non giunge punto nuovo, ed è ricordato anche nel *Mystère de l'Incarnation et Nativité* di Rouen (III, 241): *Encor dis je, et soit creu ainsy, Qu'en la propre heure justement, Que l'enfant prist naquissement, Sont mort par l'universel monde Tous tachez du peché immonde Qu'on appelle contre nature.* E in nota l'autore cita la *Legenda aurea, de Nativit. C.: sic etiam manifestata est per sodomitos qui omnes in toto mundo illa nocte extincti sunt, sicut dicit Hieronimus super illud* Lux orta est eis, *tanto scilicet quod omnes laborantes illo vicio extinxit.* L'editore Le Verdier, a sua volta rimanda ai Commentarj di s. Girolamo in Isaja, IX, 2; ma deve aver voluto riferirsi alle sole parole *Lux orta est eis*, perchè in questo luogo del commentario di s. Girolamo non trovo nulla sulla morte de' sodomiti.

5) Pag. 95.

La Sibilla tiburtina chiamata a svelare questi misteri, invita Ottaviano a guardar nel sole: ed egli vi scorge una vergine con un figlio in braccio, sicchè prende « il terribulo cum incenso » e prega in ginocchione.

I re Magi stabiliscono di tornare per altra via, e scelgono quella del mare. « Qui ve sia una nave ne la quale sia un patrone cum soi nocchieri; inter li quali sia uno sopra la gabia di la nave, et crida forte dicendo:

> Za, za, brigata, vogliamo andare via,
> L'ayre è chiaro et l'oncta (onda) fresca.[1] »

Ferebrich, il patrone, accolti sulla nave i tre re e fatto il patto, comincia a cantare la canzone che segue, interpolando ad ogni due versi un *Voga, voga, marinaro:*

> O Zanella, Zanella del viso rosato,
> Cum li toy belli ochi el core m'ay furato.
> Tu mi donasti un risgoardo d'amore,
> Che me fu un dardo che my passò el core.
> Mi ricordo quando montay in galea
> Solo soletto passay per la contrea.
> Tu mi dicesti pitosamente:
> Priegoti, amor myo, torna di presente.
> Un poco my basasti a la pulita;
> Lasso, cattivo, ch'è dura la dispartita!
> Et bene che sia da voy longiato,
> El myo core non v'à imperò lassato.
> May vivere senza voy non vorria:
> Vi ricommendo, dolze madonna mya,
> Ferebric, el vostro bon servitore,
> El quale v'ama di perfecto core.
> Ve sya l'amor sempre recommandato,
> Oè, Zanella, Zanella del viso rosato.[2]

La canzone sembra, almeno in parte, derivata dal francese, e non manca di una certa rozza freschezza.[3] Per variare ed al-

---

[1] Pag. 119.

[2] Pag. 122.

[3] L'amico dott. S. Morpurgo mi comunica quest'altro esempio di canzone marinaresca, tratto dal cod. panciatich. 26 (già 14), c. 98:

legrare lo spettacolo si ha qui un assalto di due galeotte alla nave: Ferebrie però segue a cantare, e sfugge al pericolo, anzi gli assalitori restano scornati, e rotte le galee. Dopo di che si convoca nuovo consiglio in inferno, e i diavoli vi sono chiamati a suon di tromba:

> O spiriti perversi, pieni d'ogni spavento,
> O grandi diavoli tutti scatenati,
> Al gran consiglio tutti siete chiamati
> El qual vol fare el nostro imperatore
> Lucifero de l'inferno Signore.[1]

Ercole non ha intanto perduto il suo tempo, ed ha ordinato la strage degli innocenti: ma Dio manda Gabriele a Giuseppe perchè e' ripari in Egitto. Quello che segue, cioè l'episodio dell'albero che si abbassa perchè Maria ne colga i frutti,[2] e la comparsa dei due ladroni, Disma e Gesta, che saranno poi crocifissi con Cristo,[3] è roba tolta dagli Evangelj apocrifi: ma non so donde provenga l'episodio di Brondina (Biondina?) e di Brunetta, due donne che aiutano la povera famigliuola, dando a Maria da cucire e da filare, nè l'altro di Uriele che porta dal cielo a Maria

> Con dolce brama e con gran disio
> Dissi al comito quando fu' in galia:
> Andiamo al porto della donna mia:
> Et egli tosto prese il suo fraschetto:
> Su su, a banco, piglia, voga, voga,
> E dalle poppe molla via la soga!
> Lo vento è buon e tutti alzar l'antenna:
> Ajòs, ajòs, e l'arbore drizzando
> Chini al quadernal tutti tirando:
> Saya la vela, saya, investi gomene;
> Issa, issa pur ben di mano in mano,
> La vela è su, dà volta, che sii sano!
> O da le fonde, cala l'anzolelo,
> A destra poggia, molla della sosta,
> A l'orza, pope, ciaschedun s'acosta.

L'*agos* del v. 8 è spiegato da un riscontro che si trova nei *Rimatori napoletani del Quattrocento*, ediz. Mandalari, Caserta, Faselli, 1885, pag. 10:

> Di dolore io mende aucio
> Quando sento dire ayossa...
> Questa *ayossa* dir se sole
> Per galeye de catalane ecc.

[1] Pag. 124.

[2] Vedi *L'Evangelo della Natività di Maria e Infanzia di Gesù* (BRUNET, pag. 204, *Dictionn.*, I, 1076).

[3] Vedi *L'Evangelo della Natività di M. e Infanzia di G.* (BRUNET, pag. 77, *Dictionn.*, I, 995), dove i due ladroni sono detti Tito e Dumaco: altrove Mata e Joca, Lustino e Vissimo: ma nell'*Evangelo di Nicodemo* (BRUNET, 243, *Dictionn.*, I, 1113) Disma e Gestas.

in una tovaglia pane bianco e vino in un boccaletto d'argento, e scodelle con vivande.[1]

Così finisce l'infanzia del Salvatore: « et Jesu piccolo più non apparessa, » cominciando qui « Jesu grando. »[2] Qui abbiamo la storia di Giovanni, e una sua predica, nella quale cita Aristotile e Cicerone:

> Dice Aristotile ne la phylosophia,
> Anco dice el nostro Cicerone ecc.[3]

Frammezzo v'è un nuovo gran concilio infernale, ma « fora de l'inferno, » al quale intervengono sulle « loro sedie apareglia te, » Legio, principe di iniquità, Belzebub, principe di confusione, Belial, principe di falsità, Mamona di avarizia, Bemoth di lussuria, Badone di crudeltà, Asmodeo di innobedienza paternale, Satana di innobbedienza mentale, Leviatan del bestemmiare, Lucifero di superbia: Macone fa la parte di « canzellero. »[4] Terminato il concilio, e stabilitosi che Cristo sia tentato da Satana, questi « da alcuni piccoli demonj » è vestito « con una veste da ypocrita. »[5] e se ne va nel deserto in cerca di Gesù. Qui abbiamo la tentazione di Cristo,[6] che finisce colla discesa di Michele « con la soa spada nuda in mano. » Al vederlo « i demonj picoli » scappan tutti, e Satana è preso e legato con catena al collo, e ricondotto « alla bocca dell'inferno: » mentre gli angeli scendono dal cielo recando a Cristo, confezioni, vino e vesti, e cantano e fanno festa.[7] Lasciando parecchie altre scene, si arriva alla prigionia e morte di Giovanni, dove hanno parte la figlia della

---

1) Pag. 139 e seg.

2) Pag. 149.

3) Pag. 153.

4) Pag. 163 e seg. Maometto come in altri monumenti medievali, è Dio dei Pagani. Erode giura *per nostro Dio Macone* (pag. 105); e Pilato anch'esso *per Macone!* (pag. 371). Il falso testimone Busbaco, giura *per la fede di Bacone* (pag. 414), ma, ch'è più, il gran sacerdote Anna esclama: *Per la fede che porto a Macone* (pag. 461). E i soldati Nasone, Eleazaro, Salatiello gridano, l'uno *Macone lo benedica* (pag. 463), il secondo: *Per dio Macone* (pag. 468); l'ultimo: *Macone veda el diritto e il torto.* Vedi quel che su ciò abbiam detto nella *Leggenda occidentale di Maometto*, nel *Giornale Stor. di Lett. Ital.*, XIII, 271.

5) Pag. 169.

6) Pag. 173.

7) Pag. 196.

regina che canta una « stampita, » e un « menestrero » che sona « li pifferi e una canzone a tre tempi » mentre la giovinetta balla.[1] Morto che è Giovanni, viene « un angelo sopra la corda, » e « porti una toaglia, in la quale porta l'anima di Johanni al lymbo. » La regina è lieta dell'offerta del capo, che le vien fatta, e infilza una serie di proverbj:

> Figlia, el se dice: La lengua non à osso,
> Ma spesse volte fa rompere il dosso.
> Ò sempre may, figlia, oduto dire
> Che tacere may si pô scrivere.
> . . . . or sono fortunata
> Quando di luy my sono vindicata.
> Say che dicia el nostro Vinceguerra?
> Homo morto may non fa guerra.[2]

La scena della trasfigurazione è importante, perchè ci fa conoscere come si producevano certi effetti scenici, a'quali oggidì provvede principalmente la luce elettrica. « Quando Jesù sarà sopra el monte, sia un bacille pulito, che faza che l'esplendore dil sole che fere nel bacino, venga sopra di Jesu et verso li soy discipuli. Et alora Jesu lassi cadere la soa veste vermiglia, et rimanga in veste bianca. Et si el sole non lucesse, abiate qualche brandoni o qualche altro lume. »[3] Sul monte Tabor ha luogo un consiglio fra Dio Padre, Gesù, Mosè, Elia e Michele circa la morte del Redentore; e vi è ammesso anche Pietro. Dio

---

1) Pag. 205.

2) Pag. 212. Di proverbj ne troviamo anche altri:

pag. 84: .... *sempre ò odito dire*
Che la richeza sempre dona ardire
A ogni vilano. Imperò gentileza
Certo val poco se non gli è richeza.

pag. 314: *Al bono confortatore el capo non dole.*

pag. 361: *Quando oghio non vede, el core non dole.*

pag. 304: *El dice il Lumbardo che tal manza l'ua*
Ben acerba, che poy li denti alìa (allega)
Di soi fioli, che no' n'ànno manzato.

pag. 400: *Le darò de la salciza senza mostarda.*

pag. 415: *Sempre al sono va innanci el tratto,*
Secondo che ò odito dire al Lombardo ecc.

3) Pag. 216.

Padre se ne mostra poco persuaso, per tre ragioni; la prima delle quali è per misericordia, che, etimologizzando, è quanto dire

> Che miseri cori dà cum ardire:

la seconda, per giustizia; la terza, perchè l'uomo nol merita:

> A me pare ora tutta nostra raxone
> Concludamo insieme una conclusione:
> Zò è in nullo modo dêi morire.

Anche Pietro concorda in ciò che hanno detto « questi signori mey. » Ma Dio Padre, che sa che tutto ciò è ordinato fino ab eterno, e per di più profetato, si rimette alla volontà del figlio, il quale adduce a sua volta cinque ragioni del dover egli morire per gli uomini, e conclude:

> Non ne parrebe che fusse ben facto
> Fare el contrario de quello ch'è ordinato:
> Et per queste raxone non è da fallire
> A toa ordinanza; m'è bisogno morire.[1]

« Facto questo, facieno lo splendore cum el bacillo, et li discipli di Jesu cadeno sopra la facie in terra, et Dio Padre, Moyses et Elyas se ne vadeno. »[2] Segue il contrasto fra Cristo e Satana, il quale vorrebbe addimostrare al primo, che l'uomo è sua proprietà.

> Per certo my pari un bestione,
> Imperò che in l'homo non ay dire nè a fare,

gli risponde Cristo; e l'altro:

> Et io, amico, ti voglio provare,
> Per cavarte di questa oppinione,
> Che l'omo è myo per molte rasone;

e gli cita perfino « la leze civile » e il diritto di « prescriptione: » finchè vedendosi conquiso, si abbassa a pregare:

> Ti voglio pregare per toa bontate
> Lasseme l'omo: fame isto piacere.

Non ottenendo nulla, passa alle ingiurie:

---

[1] Pag. 216-223.
[2] Pag. 223.

Ma, bestia, bestia, come pô tu pensare,
Se poy morire, ch' io possa ymaginare
Che fossi Dio?

e parte minacciando.[1] Seguono i miracoli di Cristo, la conversione della Maddalena, la resurrezione di Lazzaro, invano curato da « Sculapio » e da « Galieno, » e la descrizione delle pene infernali fatta dal risorto,[2] il concilio dei capi della Sinagoga, pei quali Gesù è « Gazaro e fuori de la fede: »[3] poi l'éntrata di Cristo in Gerusalemme, colle profezie di Gesù sopra cotesta città e la descrizione de' quindici segni del dì del giudizio.[4]

La prima giornata termina col consiglio de' sacerdoti e l' offerta di tradimento fatta da Giuda: e la seconda principia con un breve prologo, nel quale è promesso agli spettatori che

Tutto quello che heri vedisti
.... nonn è da comparare
A quello che ogy abiamo a fare.[5]

Trapasseremo su tutta la materia della seconda giornata, per fermarci al punto ove è notato come si debba rappresentare il sudore sanguigno di Gesù nella scena dell' orto. Gesù « se estenda su el zafaldo sopra la soa faza. Et di sotto sia uno chy pinga la faza et le mane di color vermiglio, como sudasse. Et quando sarà stato cussì un poco, levasi. »[6] Fermiamoci anche ad una scena fra Gesù preso e legato, e gli scherani che lo beffeggiano ed oltraggiano, e vorrebbero costringerlo a cantare:

---

[1] Pag. 226-235. Quest' episodio dal dott. Roediger, che col sig. Teneroni bibliotecario prima si avvide del contenuto del cod. asburnamiano, fu pubblicato nel dotto volumetto *Contrasti antichi*: *Cristo e Satana*. Firenze, Libreria Dante, 1887, pag. 73.

[2] Pag. 277.

[3] Pag. 281. E anche 352. E le donne, seguaci di Cristo, sono dette *bizoche:* pag. 362, 435.

[4] Pag. 291. Sui *15 segni del giudizio* aveva annunziato uno scritto il Novati in appendice ad un articolo sull' *Anticerberus* di fra Bongiovanni da Cavriana, inserito nel 1° numero, che disgraziatamente rimase unico, della *Rivista Storica Mantovana*. 1885. Vedi ivi in nota pag. 130 la bibliografia su tal curiosa leggenda.

[5] Pag. 312.

[6] Pag. 338.

— Per toa fede, canta una canzone —
— Io voglio ch'el canta de *la mal maritada.* —[1]
— Non ferà certo, ma bene *la pertusada*,
Car li farò un bono tenor fino. —
— Voglio ch'el dica di *Frate Jacopino*,[2]
Car fo io tropo bene el tenore —
— Taxe, pazo, tu me pari un trombatore.
È stato sempre fora del paexe,
Imperò sa molto bene cantar francexe.
Or dì, Cristo, quella che à bon ayre:
Ma tre doza sor de bon ayre.[3]
Forse questa ancor più t'agréa;
Obrime l'usso, ma bella desirea.
Dì quala tu voy un poco su la vita:
Faròte el tenore un poco a la pulita:
Ma che tu canti, come tu sol fare.[4]

Seguono la flagellazione, i lamenti di Maria, ed un episodio, tratto dall'*Evangelo di Nicodemo*,[5] delle « maze » o stendardi, che s'inchinano spontanee quando Gesù entra da Pilato. D'invenzione dell'autore ci sembra la scena del giudizio di Cristo; ei la dedusse forse da certi accenni dell'*Evangelo di Nicodemo*, ma la svolse di suo, e, diciamolo pure, con molta inesperienza teologica. In questo giudizio comincia a parlare Jonatan, dottore della legge, il quale osserva che per cancellare il peccato di Adamo

Dio padre ha voluto
Che 'l suo figlio, per tuto satisfare,
Per ogni senso debia pena portare:
Imperò concludo che Cristo de' morire.

---

[1] La canzone della *mal maritata* ebbe molte forme, e mal sapremmo quale si vuol qui indicare precisamente.

[2] Vedi questa canzone *Fra Giacopino, fra Giacopino Da Roma si partiva* riferita intera dal FERRARI nel *Giorn. di Filolog. Romanza*, n. 7, p. 84. È ricordata anche nella *incatenatura* del Bianchino: vedi i miei studj sulla *Poes. popol. ital.*, p. 103.

[3] La stampa: *Matre doza:* correggo col PARIS, *art. cit.*, p. 515.

[4] Pag. 347.

[5] BRUNET, p. 233: *Dictionn.*, I, 1164.

Segue Ozias, altro dottore, il quale rammenta Noè nudo, deriso dal figlio: e perciò

como Noè fu nudo deriso
Debe Cristo nudo essere crucifixo:
Et altro non vole dire ista figura.

Roboam cita il sacrificio di Abramo: e

zò nonn è altro dire
Como che Cristo debe pena patire....
Aduncha Cristo debe essere cruciato.[1]

Obeud cita la visione di Giacobbe: la croce sarà la scala onde si ascenderà in paradiso:

Imperò my pare che per nostre raxone
Concludo che Cristo de' portar passione,
Et ancor più forte vi voglio dire
Che di bisogno è che 'l debia morire.
Perchè bisogno è compir ogni figura
Che sia trovata in la sancta scriptura....
Od altramente il nostro Dio eterno
Averia facte iste figure inderno.[2]

A questi ragionamenti che, posti in bocca de' Giudei, li giustificano, e che perciò, come abbiam detto, non rendono testimonianze della dottrina teologica dell'autore, cerca invano rispondere l' « advocato » di Cristo, Samuello: invano colle lagrime vi si oppone Maria, ed anche a lei è risposto dai dottori:

---

[1] La *figura* del sacrificio d'Isacco è così spiegata da Dio stesso quando è deliberata l'incarnazione del Figlio, nel *Mistère du V. Test.*, II, 5: *Je le feray Et mesmes le figureray De cest heure sus les humains: Ung père de ses propres mains Pour me obeir sera d'acort Livrer son propre filz a mort; Le père me figurera Qui son filz de gré offrira A mourir.* Misericorde: *O roy souverain, Est il possible que ung humain Sus son propre sang vueille mettre Ainsi cruellement la main?* Dieu: *Oui, je le vueil permettre. Mais, affin de faire congnoistre Que, pour les humains delivrer, Je vouldray a la mort livrer Mon filz Ihesus courtoisement, Je monstreray semblablement Que ce cas, qui est bien terrible, A souffrir peult estre possible: C'est que le père face l'offre De son filz, et a la mort l'offre Pour faire d'aultruy la plaisance.*

[2] Pagg. 383-390

Or lassa, ti prego, compire la scriptura.[1]

Nè i giudici la pensano altrimenti:

Dare non si pô altra solutione.
Imperò da noi luy nonn è judicato,
Ma pur da luy, che cusì à ordinato;
Car, se gli fosse stato di piacere,
Poteva bene altro modo tenere.[2]

Anzi questi strumenti del divino volere debbono essere perdonati:

prego a noi vogli perdonare,
Car altramente non possemo fare.[3]

La seconda giornata termina colla sentenza e con poche parole del predicatore,[4] che apre anche la terza ed ultima,[5] nella quale noteremo soltanto la disperazione e l'impiccagione di Giuda,[6] l'anima del quale è portata all'inferno, palleggiandosela i diavoli fra lazzi e canti osceni,[7] i lamenti delle figlie di Gerusalemme,[8] il gioco delle vesti ai dadi,[9] le preghiere e gli

---

1) Pag. 392. Le *figure* si debbono compiere: ed è curioso a notare che certi fatti del Vecchio Testamento siano citati come necessarie prefigurazioni anche prima che accadano e che la scrittura le testifichi. Così nel *Mist. du V. Test.*, II, 329, prima assai che avvenga la vendita di Giuseppe, la quale prefigura la vendita fatta da Giuda, Dio dice: *Il fault prefigurer Ce qui est dit aux Escriptures: Quant il est baillé par figures En est beaucop mieulx entendu. Force est que Iesus soit vendu: L'Escripture chante en ce point.* E altrove, II, 336, lagnandosi Misericordia delle discordie dei figli d'Isacco, Dio sembra compiacersene: — *Hélas, beau sire Dieu, comment Permettez vous si grans injures Entre freres? — C'est seulement Pour figurer les Escriptures, Et monstrer par grosses figures L'envye que les Juifs auront Sus mon filz.*

2) Pag. 395.

3) Pag. 396.

4) Pag. 409.

5) Pag. 411.

6) Pag. 428. Egli conchiude col dire: *Et perchè ò commisso el maior peccato Che in questo mondo may fosse facto, Cussì prego ch' el me sia data La maior pena che may fosse facta: L'anima mia prego che non esca Per la bocca, ma per la ventresca.*

7) Pag. 431.

8) Pag. 447.

9) Pag. 464.

accenti di dolore di Maria e di Maddalena a piè della croce,[1] i conforti e le argomentazioni di Giacobbe per placare il dolore di Maria,[2] la liberazione delle anime dal Limbo e la loro consegna a Michele.[3] E qui è da notare un episodio, che fa fede del buon umore di chi scrisse il dramma. Adamo sta per entrare in Paradiso, ma Raffaello lo piglia per un braccio e gli dice:

> Va piano: ti cognosco anch'ora.
> Fusti una volta scacciato di fora
> Per non volere a Dio obedire.

E Adamo prontamente:

> Lassame andare, chè ti sciò ben dire
> Che se alora feci il peccato
> Ho bevuto l'acqua et l'ò ben comperato.[4]

Adamo appena entrato, scorge il ladrone che vuol seguirlo, e lo ferma:

> Un va tu, compagno? Tu ci vieni indarno
> Imperò che tu ay chiera proprio d'un ladrone;[5]

ma Raffaele lo fa passare, perchè perdonato da Cristo.

Toltagli via la gran preda, Lucifero stando « sopra la soa sedia » convoca i sudditi, e racconta loro ciò che è accaduto. L'ira sua si volge contro Belzebù e Mamona, e specialmente contro questo ultimo, che

> Di temptare Juda è stato sì caldo
> Che per avaricia à tradito Cristo,
> Che cruciato è como avì visto;
> Questa morte è stata la vita
> De ogni anima che fosse perita.

Anche Belzebù è colpevole di aver fatto disperare Giuda: ma

---

[1] Pag. 481 e seg. Curiose queste parole di disperazione in bocca di Maria: *Falso Jacob, traditore Ysaya, Et Moyse et ancor Jeremia, Osea, Amos, tu ancor, Daniello, Jona, Michea e tu, o Zechiello, O Malachia, O David myo, E tu, Gabriello, cum questa brigata Traytamente m'arete ingannata. Ov'è le promesse che voy m'arete fatto? Tutto el contrario, trista, ò trovato* ecc. (pag. 484).

[2] Pag. 485 e seg.

[3] Pag. 498 e seg.

[4] Pag. 502.

[5] Pag. 503.

su lui non cadrà il risentimento del re delle tenebre, perchè, parlando a fil di logica,

se Mamona non avesse temptato
May Juda non fosse desperato:
Imperò non ti dar melanconia.[1]

Mamona è quindi condannato ad esser preso, battuto e legato in inferno con una catena al collo fino alla venuta dell'Anticristo.[2]

Il sacro dramma termina colla Resurrezione. Gesù risorto apparisce alla Maddalena, e le dice

ti prego che vogli andare
Da frate Simone, se aparegli a predicare.
Sciò che già l'à previsto.

E la Maddalena:

poi ch'el te piace
Anderò dire a frate Simone
Che di presente faza el suo sermone;[3]

e corre a fra Simone per recargli l'ordine di Cristo. E egli « se leva, » e chiama

Donne et signori et voy tutta bona gente,[4]

terminando il suo dire a questo modo:

D'una cossa vi voglio pregare
Ch'el vi piaza di volermi perdonare
Se nonn è fatta cotesta Passione
Sì pietosamente et cum tal dyvocione
Como aparterebe in prima a Christo,
Et poy a voy altri chi avete visto.
La Passione in tal lingua è fatta
Che da noy è poco usitata,
Imperò nonn è da maravegliare
Se non l'abiamo bene saputa fare.[5]

Il che rafferma che l'autore volle scrivere l'opera sua nella comune lingua italiana: la quale, per quanto nota, non era il

---

[1] Pag. 506.

[2] Il germe di questa scena è nell'*Evang. di Nicodemo* (Brunet, 263, *Dictionn.*, I, 1129).

[3] Pag. 514.

[4] Pag. 516.

[5] Pag. 517.

parlar proprio del marchesato di Saluzzo, anzi vi era « poco usitata » nel commercio domestico e nell'uso quotidiano.

Tale è la *Passione* di Revello,[1] curioso spettacolo sacro, ed esempio finora unico in Italia di ampio dramma ciclico,[2] condotto sulle norme dell'arte oltramontana. L'autore di esso, forse un buon frate al quale la devozione non faceva dimenticare certa naturale giocondità e lepidezza, ha pescato a piene mani più che ne' libri di teologia, nel gran fondo delle popolari tradizioni: e alla sacra azione ha largamente frammischiato, per temperare la pietà, scene allegre di diavoli, di scherani, di marinaj, di pastori, che co' loro lazzi e col parlar paesano distraevano e intrattenevano lietamente il pubblico. Fra Simone, probabile autore, e certamente annunziatore e *corago* e sermonatore, anima esso stesso il dramma, e in questo, come nella natura sua, unisce e confonde insieme il serio e il faceto.

Intanto questo dramma, scampato per miracolo in un manoscritto, che quasi per un altro miracolo, dall'Inghilterra ritorna in Italia, appartenente ad una regione, nella quale sinora non si erano trovati altri documenti di simil genere, ci conduce a considerare quanto poco ancor sappiamo della storia letteraria, specie per le forme che più si attengono all'arte e al costume popolare. Se Revello, piccola terra, ebbe questa festa durata tre giornate, della quale tuttavia ogni notizia erasi perduta, ogni testimonianza taceva, chi sa quanti altri luoghi più cospicui dell'Italia superiore potrebbero vantarsi di cosiffatti spettacoli! chi sa che il tempo non ce n'abbia finora invidiate tutte le

---

1) Alla *Passione* segue un frammento su *Maddalena e Lazzaro* che è un nuovo principio per chi volesse rappresentare separatamente le parti della *Passione*, e che si ricongiunge cogli ultimi versi a pag. 239. Vi noteremo questi versi sugli acconciamenti e gli unguenti femminili: *O tu donna, che ay el cor lezero, Odi un poco se ti dico el vero. Tu t'aconci la testa et metti el vermeglietto, La bella roba et el fermaglietto, Ti metti polvere sulimate, Le bambaselle cum aque rosate, Et porti capelli et gregetti, Macagnoni* (alias *Tempiete*), *bergamine et anelletti; Tu exalti le toe richeze, Et fay biondi li capelli et le treze* ecc.

2) Il dramma del cod. senese I, II, 33 su s. Caterina illustrato dal De Bartholomaeis nella citata *Nota* ai Lincei ed altri che ricorderemo, sono in più giornate, ma niuno come questo merita la designazione di *ciclico*, salvo quello magliabecchiano VII, 760, che è raffazonamento letterario, e forse non fu mai rappresentato.

prove, ma che di consimili feste, che ora possono ragionevolmente supporsi nella regione subalpina, il caso o l'industre ricerca nelle carte antiche non ci serbino ulteriori conferme![1]

XIX

LA SACRA RAPPRESENTAZIONE NEL SECOLO XVI

Giorgio Vasari, il quale circa il 1547 scriveva i suoi Commentarj, aveva ragione di dire, come per addietro notammo, che l'uso delle Rappresentazioni era al suo tempo *quasi al tutto dismesso:* ma nè era ancora del tutto cessato, nè quella mutazione nel gusto degli spettacoli, ch' egli fa risalire alla recitazione della *Calandra* del Bibbiena e alle prospettive del Peruzzi (1514), deve trarsi fino a' primi anni del secolo; ne' quali al nostro genere drammatico continuò lo stesso favore, onde e' fu proseguito negli ultimi dell' antecedente. Basta solo gettare un'occhiata alle date della stampa di varie Rappresentazioni, per vedere come ne' primordj del Cinquecento si riproducessero quelle che già abbiamo veduto uscire dai torchi del Quattrocento, e al novero già abbastanza cospicuo delle prime, altre ancora e nuove venirsene aggiungendo. La *Rappresentazione di santa Caterina da Siena* nella stampa procuratane da quel maestro Francesco di Giovanni Benvenuto, che fu solerte edi-

[1] Mentre rivedo queste stampe mi capita innanzi un articolo intitolato *Due Sacre Rappresentazioni in Piemonte* del dott. F. Gabotto (*Arch. per le tradiz. popol.*, IX, 102) dove si ricorda sulla scorta del Cibrario (*St. di Torino*, I, 343) un *Martirio di s. Vincenzo* dato a Torino nel 1468, e si arrecano due documenti tolti dagli *Ordinati* del Comune, che danno risposta favorevole a *plures juvenes... requirentes aliquid suffragium sibi concedi, saltem per chiaffaldis plantandis et gula inferni facienda.* La festa fu fatta il 15 Agosto. Il sig. Gabotto aggiunge la notizia di una *Vita e Passione di s. Stefano* del 1463, pure pel dì di s. Giovanni, che soleva ab antico celebrarsi con spettacoli figurati o drammatici.

tore di siffatti drammi popolari, porta la data del 10 agosto 1515: del 5 febbraio 1516 il *Grisante e Daria*,[1] de' 5 di marzo la *sant'Orsola*,[2] dell'ultimo di marzo la *santa Dorotea*, del 7 decembre il *Miracolo di santa Maria Maddalena*,[3] tutte presso lo stesso Benvenuto. La *Rappresentazione di sant'Alesso* uscì da' medesimi torchi il 7 agosto 1517; la *Judith* nel 1518, e il *san Romolo* verso il '20, con caratteri simili a quelli usati dal detto stampatore. Mancano di data le seguenti, ma tutte sono de' principj del secolo: cioè l'*Abramo ed Agar*,[4] che dalle parole del Prologo:

> O Firenze felice
> Non è ancor tempo molto
> Tu eri pur rivolto
> Quasi al viver cristiano:
> Or se 'nfelice e 'nsano,

direbbesi composta non molto dopo i tempi di fra' Girolamo: l'*Agnolo Ebreo*,[5] l'*Aman*, la *santa Barbara*,[6] il *Costantino Imperatore*,[7] la *santa Eufrosina*, la *Disputa al Tempio*,[8] la *Resurrezione*,[9] il *san Giorgio*, la *santa Margherita*,[10] il *Pianto delle Marie*, la *Rappresentazione d'un Pellegrino*,[11] e quella *di tre Pellegrini*,[12] la *Purificazione*,[13] e il *Valentino e Daria*. Date posteriori portano la *Natività di Christo e come i Pastori e Magi andarono a offerire* (1553), il *Sansone*, l'*Abele e Caino*, i *Sette Dormienti*,[14] la *Conversione della Maddalena*,[15] la *santa Teodora* (1554),[16] il *Nabuccodonosor* (1558), la *santa Uliva* (1568),[17] e la *Commedia spirituale dell'anima* (1575); ma la più gran parte di esse porta in fronte l'aggiunta di *nuovamente* o *di nuovo ristampata*, cosicchè è da tenersi che sieno riproduzioni di originali anteriori, de' quali siasi perduta ogni traccia e notizia. Ad esempio, la *Rappresentazione di Nabuccodonosor* si direbbe anteriore di un centinajo d'anni, facendovisi menzione di Do-

---

1) *S. R.*, vol. II, pag. 93.
2) *Id.*, vol. II, pag. 409.
3) *Id.*, vol. I, pag. 391.
4) *Id.*, vol. I, pag. 1.
5) *Id.*, vol. III, pag. 485.
6) *Id.*, vol. II, pag. 71.
7) *Id.*, vol. II, pag. 187.
8) *Id.*, vol. I, pag. 223.
9) *Id.*, vol. I, pag. 329.
10) *S. R.*, vol. II, pag. 123.
11) *Id.*, vol. III, pag. 415.
12) *Id.*, vol. III, pag. 465.
13) *Id.*, vol. I, pag. 211.
14) *Id.*, vol. II, pag. 348.
15) *Id.*, vol. I, pag. 255.
16) *Id.*, vol. II, pag. 323.
17) *Id.*, vol. III, pag. 235.

natello e delle sue sculture eseguite in Prato nel 1431,[1] e tutto portando a credere che vi si parli di lui come di persona ancora vivente, o di poco morta.

Continueremo adesso a spigolare qua e là notizie di Rappresentazioni, e primamente di quelle fatte in Firenze. Dove sappiamo dal Cambi che « addì 29 di maggio 1502 si fecie la Rappresentazione d'un *Miracolo del Corpo di Gesù Cristo*, e di poi la Rappresentazione di *san Venantio martire;* bellissima festa, che fu un palco che teneva tutte le scalee della chiesa e quanto era lassù larga la piazza di Santa Maria Novella, e costò detta festa scudi 150 l'anno d'oro agli uomini della Compagnia dell'*Aquino* e di borsa loro. »[2] Saltando parecchi anni, ci avverte poi il Vasari, che nel 1525 la Compagnia detta *dell'Orciuolo* fece in san Felice in piazza la *Rappresentazione della Madonna quando fu annunziata*, e Aristotile da San Gallo ajutato da Piero da Sesto, « maestro di legname molto pratico, » fu autore dell' « apparato di fuori, » che era « un bellissimo arco trionfale, tutto isolato, grande e doppio, con otto colonne, svolazzi, frontespizj, molto alto; » e con nove storie dipinte parte da lui, parte da Francesco Ubertini Bachiacca, tolte dal Testamento Vecchio, e per la maggior parte dai fatti di Mosè.[3] Ricorda anche lo stesso Autore una festa fatta dalla *Compagnia dei fanciulli della Purificazione dirimpetto a San Marco*, consistente in una, com'egli la dice, « tragicommedia cavata dai libri dei Re, delle tribolazioni che furono per la violazione di Tamar, » composta da un ignoto Giovanni Primerani, colla scena e prospettiva di Aristotile da San Gallo; e poichè ciò accadde, « venuto al governo di Fiorenza il duca Alessandro, e cominciando alquanto a rischiararsi ogni cosa, » debbe dirsi che fosse tra il 1531 e il 33. Ma perchè, segue

---

1) Vedi GUASTI, in *Arch. Stor.*, terza serie, 1865, vol. II, parte II, pag. 54.

2) Nelle *Delizie degli Eruditi toscani*, vol. XXI, pag. 176.

3) *Ediz. cit.*, vol. XI, pag. 216. Il VASARI nella importantissima *Vita del Rustici*, ragionando della Compagnia *della Cazzuola*, ricorda una disputa di filosofi sopra la Trinità, dov'era *un cielo aperto con tutti i cori degli angeli, che fu cosa veramente rarissima* (vol. XII, pag. 16), e il luogo, ove ciò fu fatto, era l'aja di Santa Maria Nuova, dove gli artisti della Compagnia solevansi adunare, facendo capricciose invenzioni di soggetto sacro e profano, ma piuttosto dipinte o altrimenti figurate, che non veramente recitate.

il Vasari, « oltre all'apparato, la tragicommedia fu bella per sè, e ben recitata, e molto piacque al duca Alessandro e alla sorella che l'udirono, fecero Loro Eccellenze liberare l'autore di essa che era in carcere, con questo che dovesse fare un'altra commedia, a sua fantasia; il che avendo fatto, Aristotile fece nella loggia del giardino dei Medici in piazza San Marco una bellissima scena o prospettiva, piena di colonnati, di nicchie, di tabernacoli, statue e molte altre cose capricciose, che infino allora in simili apparati non erano state usate: le quali tutte piacquero infinitamente, ed hanno molto arricchito quella maniera di pitture. Il soggetto della commedia fu Joseffo, accusato falsamente d'aver voluto violar la sua padrona, e perciò incarcerato, e poi liberato per l'interpretazione del sogno del Re. »[1]

Ma nel 1533 certamente riprendevasi l'usanza di rappresentare l'*Annunziazione* in San Felice in piazza: « che per molti anni addietro non era stata fatta, »[2] e ciò per onorare, insieme con girandole, cacce di tori e armeggiamenti delle *Potenze*, Margherita, bastarda di Carlo V, venuta a visitare in Firenze il futuro marito, bastardo papale. E che la festa si ripetesse anche negli anni appresso, ce ne dà certezza il *Diario* di Antonio da San Gallo, dove si legge che il 15 aprile del 1547 si fece « la festa di San Felice in piazza, cioè il misterio figurato della Incarnatione del Figlio unigenito di Dio eterno; veramente cosa di grandissima consideratione fra i miseri mortali. Fu dunque parato la chiesa ornatissimamente, e sopra la porta della chiesa, quanto tiene quel quadretto di piazza, fu coperto d'un rovescio azzurro, a guisa d'uno stellato cielo; intorno a detto quadretto furono certi panni d'arazzo a verzura, già d'Alessandro dei Medici duca primo di Firenze, veramente allegri e belli. In faccia di Via Maggio appariva un arco con frontespizio, dentrovi la Sibilla che predisse et mostrò a Ottaviano l'humanità del Figliuol di Dio, che incarnar si doveva. Fecesi tre volte la detta festa, et il tempo fu in diversi giorni. »[3]

L'arrivo nel 1566 di Giovanna d'Austria, sposa infelice di Francesco de'Medici, fu occasione a ripetere lo spettacolo, dacchè, come scrive il Vasari, « nei primi e santi giorni della se-

[1] *Ediz. cit.*, vol. XI, pag. 205.

[2] AMMIRATO, *Storie fiorent.*, lib. XXXI.

[3] Cod. Magliab., II, 4. 19, c. 68.

guente Quaresima, pensando di soddisfare alla religiosissima sposa, ma con soddisfazione certo grandissima di tutto 'l popolo, che essendone stato per molt'anni privo, ed essendosi parte di quei sottilissimi istrumenti smarriti, temeva che mai più riassumere non si dovessero, fu fatta la tanto famosa e tanto ne' vecchi tempi celebrata festa di San Felice, così detta dalla chiesa, ove prima ordinar si soleva; ma questa volta, oltre a quella che i proprj ed Eccellentissimi Signori aver ne volsero, con cura e spesa di quattro principali e molto ingegnosi gentiluomini della città, in quella di Santo Spirito, come luogo più capace e più bello, rappresentata, con ordine ed apparati grandissimi, e con tutti i vecchi instrumenti e con non pochi di nuovo aggiunti; in cui, oltre a molti Profeti e Sibille che, con quel semplice ed antico modo cantando, predicevano l'avvenimento di Nostro Signor Jesu Cristo, notabile, anzi pure per essere in que' rozzi secoli ordinato, meraviglioso e stupendo ed incomparabile fu il Paradiso, che in un momento aprendosi, pieno di tutte le gerarchie degli Angeli e de' Santi e delle Sante, e co' varj moti le diverse sue sfere accennando, si vide quasi in terra mandare il divino Gabbriello, pieno d'infiniti splendori, in mezzo ad otto altri angeletti, ad annunziare la Vergine gloriosa, che tutta umile e devota sembrava nella sua camera dimorarsi; calandosi tutti e risalendo poi, con singolar meraviglia di ciascuno, dalla più alta parte della cupola di quella chiesa, ove il prescritto Paradiso era figurato, sino al palco della camera della Vergine, che non però molto spazio sopra il terreno si alzava, con tanta sicurtà, e con sì belli e sì facili e sì ingegnosi modi, che appena parse che umano ingegno potesse tant'oltre trapassare. »[1] Ov'è degno di nota, che se antichi furono gli ingegni e gli strumenti e il modo del canto, nuovamente composta sembra esser stata la Rappresentazione. Abbiamo infatti una *Rappresentazione dell'Annunziazione della gloriosa Vergine, recitata in Firenze il dì X di marzo 1565,*[2] *nella chiesa di santo Spirito, stampata in Firenze ad istanza di Alessandro Checcherelli,*[3] che pare certo

---

1) VASARI, *Descrizione dell'apparato per le nozze di Francesco de' Medici,* ediz. cit., vol. XIII, pag. 342.

2) Secondo lo stile fiorentino: secondo il comune, 66. Dal *Diario* inedito del SETTIMANNI, III, si rileva che la festa fu ripetuta ai 14 e a' 18 di Marzo.

3) BATINES, *Bibliogr.*, pag. 64.

esser quella eseguita nell'occasione sopramentovata, ed è diversa dall'altra del Belcari sul medesimo tèma, nè i bibliografi ne menzionano altra anteriore edizione.

E adesso null'altro trovando da aggiungere circa a Firenze, dove in scambio delle Rappresentazioni presero sempre più voga i Carri sacri e profani,[1] i Trionfi, le Mascherate, le Cocchiate e le Commedie, cominceremo, combinando al possibile l'ordine cronologico col geografico, a ricercare le altre parti della Penisola.[2]

---

[1] Una mascherata del 16 febbraio 1550 ricorda insieme lo spettacolo del ponte alla Carraja e il Canto de' morti immaginato nel 1511 da Pier di Cosimo. Ecco come la descrive il San Gallo nel suo *Diario*, pag. 153: *Dalle stalle del Papa uscì un Canto. Figurava una bocca dell'Inferno, in questa forma che in prima fùrno centocinquanta giovani tutti vestiti di rosso, con maschere rosse, et tenevano la bocca aperta a guisa che gridassero, con cappelliera rossa, avvolti intorno di molte serpe come intorno alla corporatura, con sopra una vesta di baratto nero, che traspirava quel rosso; con un doppiero acceso in mano coperto, avvoltovi serpi; et in capo a tanta compagnia avevano finto un gran diavolo a cavallo, che portava uno stendardo in mano, fatto a guisa d'un cocodrillo. Poi vi era dodici bandiere a cavallo, vestiti a guisa di draghi, e tutto el busto rosso, e trombetti a guisa di draghi con trombe sorde, con ali, e veramente una cosa spaventosa. Il Carro ritratto in forma d'un masso, d'altezza di otto braccia e lungo dieci, et in cima era aperto, donde appariva fiamme di fuoco, con un grandissimo diavolo. I cantori stavano in certe finte cantine, dove cantata la canzona si udiva voce stridente; così per certe fessure traspariva fuoco, poi sonavano strumenti scordati; tutte cose finalmente paurose: et così fùrno annoverate dietro a detto Carro torce quattrocento, se non più. havevano dette maschere, et tutti una catena in mano: et per loro guardia havevano tutta la guardia dei Tedeschi di S. Eccell., tutti in arme bianca, ecc.*

[2] Nel *Catalogo* del librajo milanese Senatore Salvi, 1875, trovo queste notizie a pag. 47: *Libro de Sancto Joanne Baptista, stampato in Saona per Maestro Joseph Berrurejo, nell'anno 1522 in-4. gotic., di 40 f., con incis. in legno.* Cui segue questa illustrazione: *Libro rarissimo e che la singolarità delle incisioni, di cui è adorno, rendono curioso e prezioso. È una Rappresentazione nel genere dei Misteri francesi, e scritta in cattivissimi versi italiani. Molte parole d'origine francese lasciano supporre che potrebbe essere una traduzione della Vie et Mystère de Mons. S. Jean Baptiste.* Non avendo altra notizia del libro, mi contento a trascrivere quanto ho trovato in quel *Catalogo*.

E farem capo da Modena, dove nel 1500 *a dì 8 de zugno*, per ottenere da Dio che difendesse l'Italia dalle mani de' Turchi, facevansi d'ordine del duca Ercole parecchie Rappresentazioni, come, del resto, le altre del secolo antecedente, più pantomimiche che drammatiche. Il cronista Lancellotti, dopo descritta una solenne processione, così prosegue: « Appresso de questa si è stato fatto a santa Chiara uno altare magnifico, colla Representation de santa Chiara con molte Verzene e Sante, con versi pietose e cante, aricomandandose a Dio, e domandando gratia che lui se defendesse da man de Turchi. *Item*, a San Pietro in la gexia nova in la trofina granda gè fatta la Representation de lo Paradixe, con belli adornamenti, pregando Dio.... *Item*, a santa Maria delle Asse lì fecero la festa della Assomption della Nostra Donna, con canti piatoxi, pregando Dio.... *Item*, in el castellare sotto la finestra della camera bianca li feceno uno presepe molto devoto, al quale lì andò li tre Magi ad offerire ore, mirra, incenso, li quali fecero tutto lo Mistere della Pifania, et erano bene addobbati de borchà d'ore et altre belle veste, et a cavallo, con ragazze a cavalle e senescalche a pè, tutti adornati, con li pastori. »[1]

Suntuosissime, benchè « a dire il vero » un poco « fredde, » furono le feste, colle quali il duca Ercole celebrava le nozze, da papa Alessandro impostegli, del figlio Alfonso con Lucrezia Borgia. Isabella sua figliuola, maritata ne' Gonzaga, e alla quale appartiene il giudicio sopra riferito, in parecchie notevoli lettere al consorte ci ha lasciato la descrizione di coteste feste, delle commedie di Plauto e dell'Ariosto, de' balli e delle moresche, e finalmente ancora di una Rappresentazione eseguita il 24 aprile del 1503. « Hogi (dice ella), volendose far la Demonstratione de la Nunciatione, me ne andai in castello a levare ipsa signora, la quale honorandome sempre, et continuando a demonstrarmi dilectione et amore, se conducessimo in Vescovato, dove retrovai el signor mio patre, et uno apparato fabricato de legname, di grandissima spesa e assai sumptuosa. Cussi fo dato principio per uno spiritello, quale pronunciò lo argomento de la Demonstratione, narando li Propheti che parlorono del advenimento de Christo; et in quello narare, uscirono dicti Pro-

[1] Lancellotti, *Cronica*, vol. I, pag. 269, 272.

pheti, li quali *seriatim* dixeno la loro prophetia, reducti in taciti vulgari. Doppoi, Maria, qual era sotto un capitello, levato *super* colonne ad octo cantoni, comminciò pure alcuni versi de predicte prophetie; et in quello dire fo aperto in un istante il celo, dove se demonstròe uno in similitudine de Dio Patre, quale non se dicerneva dove posasse, cum angeli intorno, in uno zirare piano, che a pena se vedeva il reposar loro di piedi, et cum altri sei anzoli sostenuti in aere da ferri; e nel mezo gli era l'anzolo Gabriel, al quale quello Deo Patre parlòe; et doppoi questo ordene, descese cum mirabile arteficio fino ala alteza de la sumità de l'organo: li quali fermati, se vedete in uno subito acendere infiniti lumi, che ge cadetero da li piedi, e che erano congegnati in un razo che li copriva: che in vero fo una cosa digna da vedere. Et acesi questi lumi, ultra l'altri ch'erano infiniti in lo celo, ch'io ho dicto, il discese al basso quello angelo Gabrielo, conzegnato cum ferri ch'el teneva, li quali non se vedevano; in forma ch'el pareva essere desceso libero in una nuvola, substenuta da uno ferro, con uno solo possare di piedi. Et intanto facta la naratione, se ne tornòe cum li altri angeli al celo, cum canti et soni che se audivano, et cum certi acti de letura facti da quelli spiritelli, li quali tenendo torce bianche in mano, se inclinavano in quello substegno di piedi, che quasi faceano timore a vederli. Gionti de sopra e serato il celo, fo facti alcuni acti de la Visitatione de sancta Elysabetha et de Joseph, qual vuolse per terra; in lo qual acto se aperse un altro celo, et cum un altro bello e mirabile ingegno descese un anzolo, manifestando a Joseph la incarnatione esser facta de Gesù: e detto sancto pacificato da quello che primo il dubitava, et narato quello che l'avea hauto in visione, per il trafugare la Vergine Sancta, fo dato fine a la festa. La quale duròe circa due hore e meza, assai dilectevole per quelli belli artificj ch'io ho dicto, e alchuni altri ch'io pretermetto: ma caldo gli fo non pocho, per el grandissimo numero de le brigate. Credo che zobia se farà la Demonstratione dei Maghi e Innocenti; secundo serano, ne adviserò la Signoria Vostra. »[1]

L'anno stesso, secondo altre relazioni, troviamo che pochi di innanzi, cioè a'14, era stata « representata la Passione de mes-

[1] *Archivio Storico*, Appendice, vol. II, pag. 310.

ser Giesù Christo nel Vescovado, a spese del duca Hercule, la qual fu excellente: » e poi a' 20, « in Domo, l'Annuntiatione della Madonna cum tribunali et cum una cappelletta, dov'era la Nostra Donna. Dove se aperse un Paradiso, in lo quale stava il Dio Patre et suoi angeli: del chè se despicò l'angelo Gabrielle in mezzo de quattro altri, che tutti desceseno de ditto Paradiso: poi l'angelo Gabrielle, lassando li quattro, li andò alla cappella a salutare la Vergine. Cosa che fu di gran devotione, et bellissima da vedere et udire quelli canti et soni, in quillo Paradiso. » E da ultimo « a dì 30 ditto poi, fu representata la Adoratione che vennero a far li Magi — la festa, cioè, che prometteva descrivere Madonna Isabella — quando ge offerseno oro, mirra et incenso, cum la stella che ge apparse, cum un altro bello Paradiso et cielo, et quando gionseno ad Herode in Hjerusalem, cum tutte quelle cose pertinenti a tale Representatione. La qual fu bellissima, ma de pianto assai, massime quando Herode fece ammazzare tutti quelli putti, che gli erano donne cum li figlioli che cridavano ad alte voce. »[1]

Saltando altri dieci anni e portandoci a Perugia, troviamo un Decreto del 10 marzo 1513 per la celebrazione della *Passione*, fatto in generale adunanza della Confraternita di san Domenico. *Facto, posito*, dice l'atto, *ac misso partito ad bussolam et fabas albas et nigras, optentus fuit partitus per XVII fabas albas affirmativas, non obstantibus septem fabiis nigris in contrarium repertis del non, videlicet quod Priores dicte Fraternitatis habeant arbitrium, potestatem et facultatem eligendi duos homines expertos et sufficientes dicte Fraternitatis, qui una cum Prioribus dicti hospitalis habeant arbitrium fieri faciendum terratum in Ecclesia sancti Dominici de Perugia porte sancti Petri, pro representatione Passionis Domini Nostri Jesu Christi, et expendendi quantitatem denariorum oportunam, solvendam per bollecterium dictorum Priorum dicte Fraternitatis; et sic optentus fuit dictus partitus.*[2]

Una Confraternita composta, come quelle fiorentine, tutta di giovanetti, fondavasi in Pistoja nel 1516, col nome di *Compagnia della Purità*, e coll'intento di esercitarsi in opere di pietà

---

1) *Cronaca* manoscritta di Fra Paolo da Legnago.

2) Dal *Libro delle adunanze della Confraternita di san Domenico di Perugia*. Comunicazione del prof. Adamo Rossi.

e di devozione.[1] Cominciarono col fare una processione, nella quale incedevano quarantun giovanetti, in cappe bianche « con e' segni di purità dipinti in su le spalle, e tucti con ghirlande in capo. » preceduti da otto vestiti da angeli, e « uno David in veste regale col psalterio. » Veniva dopo « la Regina del cielo vestita et ornata aptissimamente » e « sancta Helysabeth.... e Jesu Christo.... in età di trent'anni.... et a lato a lui un s. Johanni Baptista, nudo, con veste, pellicce et con sandali. » Inoltre avevano vestito « uno specioso giovanetto tucto di candidi vestimenti ornatissimi, con corona in testa et una stella, » e questi figurava la *Purità*. Ciascuno de' detti personaggi simbolici portava brevi con motti appropriati, e uno de' giovanetti suonando la cetra cantò una poesia, che significava gli affetti ed i propositi della Compagnia.[2] Seguì indi a poco tempo altra processione, dove figurava « Hely con rappresentatione di quelli vestimenti che la legge descrive, et seco Samuel piccolino...; et non multo distante.... Nabuccodonosor superbamente vestito.... et da poi lui Anania, Azaria et Misael: » poi Susanna, e Daniel, e i due vecchi, e quantità d'angeli, ciascuno col suo breve e il suo motto, e un giovane « in forma di regina coronata et ornatissima, in candido vestito et puro » con in mano « uno bacinecto di rose damaschine et viole et gigli, » e rappresentava la *Purità:* dietro la quale veniva altro giovane con una insegna, che figurava Pistoja, avendo alla destra un angelo, che la ispirava al bene, e un demone « che la voleva vexare, ma era ligato di catene, e dietro a loro il barone sancto Jacobo, » che quando il diavolo voleva opprimere Pistoja, lo ratteneva. E ogni cosa era dichiarata « mysterio per mysterio » da una poesia fatta a posta.[3] Tutte queste erano rappresentazioni figurate: e l'inventario della Compagnia fa vedere che non difettavano oggetti e abiti e acconciature a ciò, notandovisi, fra le altre cose, « sandali a l'apostolica con guigge rosse intagliate per portarle e' sancti che si vestino in processione, » e « una coda dipincta de serpenti per fare nelle processioni un demonio, » e « un pajo di ale da angeli, » e « penne di pavone » pur per angeli,

[1] Vigo, *Una confraternita di giovanetti pistojesi a principio del secolo XVI,* Bologna, Romagnoli, 1887.

[2] *Ibid.*, pag. 9 e segg.

[3] Pag. 16 e segg.

e « uno cappelletto alla greca, nero, di cartoni impastati per fare philosophi. »[1] Di qui si passò a vere e proprie Rappresentazioni drammatiche e parlate; e prima si ordinò la penultima domenica di carnevale del 1517, « una divota Representatione d'uno miracolo di Nostra Donna » fatta, nel luogo di riunione della Compagnia, con « ornati palchi et pulpito, » alla presenza della Signoria e rettori e canonici, nonchè religiosi cittadini di Pistoja e donne della terra. Il soggetto fu preso dallo *Specchio* del Passavanti,[2] e trattava di un giovane, che consumato tutto il suo, ricorreva al diavolo: ma ricusandosi a rinnegar Maria, era da questa soccorso, e finiva collo sposare una casta fanciulla; e questa Rappresentazione « non senza misterio fu actitata » a mostrare quanto perniciose sieno le cattive compagnie e quanto grande la bontà di Maria.[3] Questo miracolo, composto « dal reverendo Padre correttore, » piacque per modo che si ripetè il giorno dopo. Ma innanzi la fine del carnevale lo stesso autore ammannì a' giovani della *Purità*, « il miraculo divotissimo di Cherubino. » Era costui il figliuol d'una vedova, devoto di Maria, ucciso da un giudeo, ma che Maria risuscitava, facendolo erede de' beni del giudeo, che però, pentito dell'eccesso, si convertiva e prendeva il bordone di pellegrino. Anche questa Rappresentazione « nel prefato luogo e nei prefati pulpiti actitata, » incontrò il pubblico favore: anzi « confluiva in tal modo il populo a tale spettacolo, che uno pezzo di muro in nello entrare in tal luogo rovinò. »[4] Nè questi furono i soli spettacoli religiosi dati dalla Compagnia; perchè vi tenne dietro « una Rappresentatione d'uno Miracolo della gloriosa Vergine Maria, molto ad proposito dei fanciulli ad non si lassare disviare dal bene, ma essere obedienti a' maggiori et devoti alla Vergine gloriosa. La quale fu poi rappresentata amplissimamente, presente la Signoria di Pistoja et li Commissari nel decto loco della Compagnia, et di tanta edificatione fu a chi la vide, che induxe ad lacryme *etiam* molti durissimi di quore. Et perchè el loco non era capace di tanti, quanti tale spectaculo desideravano vedere, fu necessario el giorno seguente *iterum* la medesima

[1] Pag. 29 e segg.

[2] Distinz. 3ª, cap. 5.

[3] Pag. 50.

[4] Pag. 55.

festa representare: dove concorse tanta moltitudine, che non si potea stare, et ropto fu el muro, el quale bisognò poi restaurare. Et di lì a pochi giorni se ne representò uno altro Miraculo della Vergine Maria, similmente apto al proposito della giovanil custodia et devotione alla madre di Christo nostra advocata. »[1] Più tardi, per la solennità del *Corpus Domini* si pensò ad uscir fuora con qualche « misterio representativo, » e si mandò a processione la *Purità*, « come fanciulla, in capelli, semplicemente acconcia, vestita di biancó, senz'altre frascherie.... scalza.... con un vaso di fiori in mano et ghirlanda di fiori in testa: » e dietro essa, la Vergine, e Melchisedech, e Davide, e san Buonaventura e san Tommaso, ciascuno colle sue vesti appropriate e ornamenti simbolici, e ultimo Cristo « coronato di spine et con una rossa croce in mano; » e uno che figurava il Papa, portato sulla sedia: « et tucto per rappresentare pienamente el mistero della origine della presente solennità. »[2] Ultimo esercizio di pietà di questi giovinetti fu il *Trionfo* per la festa di s. Jacopo protettore di Pistoja. Precedeva, dopo il gonfalone, l'Arcangelo Raffaele, poi Cesare e Pompeo, « l'uno armato, l'altro civilmente vestito: » ambedue incatenati e condotti da una donna, vagamente acconciata, che un breve dichiarava essere la Vanagloria: la quale teneva al medesimo modo avvinti altri due, che i brevi dicevano essere Socrate ed Aristotile. Seguiva Davide piccolino colla fionda, e allato a lui il gran Golìa colla testa sanguinante: e David aveva allato la *Purità*. Veniva poi il carro di s. Jacopo, preceduto dal filosofo e mago Ermogene e da Fileto suo discepolo « et duoi demoni incatenati da due angeli del cielo bellissimi, et el re crudele Herode Agrippa, armato et coronato, ma d'un aspra catena legato al carro triumphale, et sopra di lui uno angelo di Dio, scalzo con sandali et le sue braccia mezze nude. » E con essi la regina Lupa di Galizia vestita di broccato; quella che per giudizio di Dio fu costretta a dare il suo palazzo per sepoltura dell'apostolo. Poi, la Morte, che era « un uomo nudo, dipinto come morto, col capo pelato *ita*, che non fu mai più vista più propria rappresentatione et più formidolosa cosa, con una gran falce in

1) Pag. 68.

2) Pag. 75.

mano; » ultimi Pistoja e s. Jacopo « hilare, scalzo, composito regnativamente; » ogni cosa spiegata e illustrata da una poesia cantata in coro.[1]

Qui, a proposito di un ricordo tramandatoci da Marin Sanudo ne' preziosissimi suoi *Diarj*, cade in acconcio dir qualche cosa di Venezia, dove non sembra che l'oculata prudenza del Senato comportasse volentieri questi spettacoli, e piuttosto lasciasse sfogare l'umor del popolo in altre ricreazioni degli occhi e dell'animo, coadjuvato in ciò anche dalle rigide ingiunzioni dei presuli ecclesiastici. Il vero è che in un diligente spoglio delle feste venete, fatto su' cinquantotto volumi del Sanudo per gli anni che corsero dal 1498 al 1533,[2] fra mezzo a molte descrizioni di commedie, *momarie*,[3] mascherate, balli e cacce fatte dalle Compagnie della *Calza*, degli *Eterni*, dei *Fausti*, degl'*Immortali*, dei *Pacifici*, de' *Virtuosi*, degli *Ortolani*, de' *Solenni*, degli *Sbragazai* e da una ventina di altre liete consociazioni cittadinesche, due soli ricordi mi è dato trovare di Sacre Rappresentazioni: l'uno sotto la data del 13 febbrajo 1515, ov'è detto: « La sera fu fatto nel Monastero di san Salvador una Representazione per li frati, di santo Alexio; fo devota cosa; » l'altro, del 28 maggio dello stesso anno: « A Muran in chiexia di san Donado ozi fo principia' una bella Demostration di la ystoria de santo Ilarione convertito da santo Antonio: fo fatto bello apparato, e ben vestidi, e fo compida il zorno seguente. » Ma che, come dissi, neanche il clero fosse favorevole a' sacri drammi, si rileva da quel che dice in proposito l'erudito Galliciolli. « Erasi introdotto (scrive egli) un gran disordine nella predicazione... Si facevano delle Rappresentazioni in chiesa al tempo della predica. Furono vietate dai decreti patriarcali, come

---

1) Pag. 88.

2) Estratto dal Cod. 311 della *Raccolta Cicogna* nel Museo Correr, intitolato: *Miscellanea di articoli concernenti notizie intorno l'Arsenale di Venezia, Marina, Teatri, Feste ed altre memorie venete, estratti dalli 58 vol. dei* Diarj *del Sanudo, e da altri Codici esistenti nella Marciana*. Debbo l'estratto di questa *Miscellanea*, piena di curiose notizie sulle feste veneziane, così profane come sacre, all'amicizia del professor G. B. MONTICOLO.

3) Sulle *momarie* (fr. *mommerie*) veneziane, vedi MORELLI, *Pompe nuziali venez.*, in *Operette*, Venezia, 1820, vol. I, pag. 160.

si ha nel tomo VI *variorum* del fu Piovano di san Tomà. Anzi, prima ancora, nel Sinodo di Marco Lando circa il 1420, nel quale si prescrive che non si facciano Rappresentazioni in chiesa, perchè non si abbiano a far cangiamenti di abito *cum barbis aut capillariis*, che sono le parucche... Vi è un mandato del patriarca Luigi Contarini del 1503, 6 aprile, che proibisce queste Rappresentazioni nelle Chiese, massime *inter praedicandum*. Da altro ordine del di lui successore Antonio Contarini nel 1509 si rileva che, rappresentandosi la Passione di Nostro Signore, si replicarono le inibizioni ai 19 marzo 1515, dallo stesso Antonio Contarini, e più ancora dal patriarca Girolamo Quirini nel 1527. » Tuttavia, quando gli spettacoli drammatici nelle chiese, voluti e mantenuti dall'uso, andarono sempre più degenerando in giuoco teatrale, si rimpiansero e si lodarono le più antiche Rappresentazioni dallo stesso ordine sacerdotale, che già le aveva vituperate e bandite. « Nel Sinodo Priuli 1592, capitolo 20 (segue il Galliciolli), di altre Rappresentazioni si legge: *Representationes mysteriorum praesertim quae in Ecclesiis die Epiphaniae et Dominicae Palmarum et aliis temporibus celebrari solebant, non sine magna fidelium aedificatione et fructu spirituali, nunc Tragedias et Ludos scenicos praeseferunt, et ut placeant populo, non uti prosint, studiose peraguntur*, egli perciò le vieta ne'divini ufficj e nelle processioni. »[1]

Non andiamo molto lungi da Venezia, trasportandoci a Riva di Trento, dove nel 1536 si rappresentò la *Resurrezione*, e ne lasciò ricordo uno che vi ebbe parte, Pietro di Giovan Antonio de Ferrari, che così ne scrive: « A li 18 de Zugno 1536 fu fata la Resurectione de N. S. messer Jesu Christo in piaza: qual durò per spazio de hore cinque, qual molto da li astanti fu comendata, tanto quanto fuse stata in un ampla cittade tal misterio fatto: in el qual offitio io Pero predetto fui Cleofas, qual disputando con m.r Batista Cartar in loco de Cristo et Gielmino in persona di santo Luca, verso Emans catello, disputando la

[1] *Memorie venete antiche e profane*, vol. IV, pagg. 145, 343-44. A pag. 350 avvertesi come, essendosi introdotto nel secolo XVI in Venezia l'uso d'insegnare a' fanciulli nelle chiese e ne'giorni festivi i rudimenti della religione, e perchè forse per allettarli eransi anche *introdotte certe Rappresentazioni, abbiamo Decreti patriarcali del* 1574, 1604, 1623, *che le vietano.*

morte et resurectione de Cristo, andavemo ad laudem omnipotentis Dei. »[1]

Nè soltanto in siffatti luoghi usavansi tuttavia rappresentare drammaticamente i sacri misterj; ma che ciò fosse anche altrove, e precisamente in Siena, lo attesta la biografia del romito senese Brandano, che, circa il 1520, sentendosi chiamato a mutar vita, chiese in grazia al rettore di una chiesa del contado di potervi fare la parte del buon ladrone: sicchè fu messo in croce « colle braccia legate e con una veste di tralicio fino al ginocchio, » e piangeva sì, che « annaffiò colle lagrime il pavimento. » Ma non altro ci è stato possibile trovare rispetto a Siena, dove almeno questo si sa, che le Rappresentazioni fiorentine vi ottennero gran favore per le molte e continuate ristampe che di quelle si fecero, non senza peggioramento de' testi e abbreviazioni arbitrarie. Tuttavia che vi si facessero spettacoli sacri, lo deduciamo anche dal titolo del *Malatesta: Comedia spirituale del miracolo della sacra Vergine Santa Caterina da Siena, nuovamente ridotta in ottava rima et pubblicamente rappresentata nella contrada dov'ella nacque di Fontebranda, la prima domenica di maggio, giorno della sua solennissima festa, 1569;*[2] e dalla data del 1573 che trovasi scritta in una delle due Rappresentazioni di *San Galgano*, ambedue del secolo decimosesto, che conservansi nella Biblioteca di Siena. Nella quale inoltre è notevole che alla fine l'angelo, *quando si vogli mostrar la testa di San Galgano,* potrà così conchiudere:

Vi sarà mostro quel reliquio santo,
Se state attenti con gran devotione,
E se cercaste il mondo tutto quanto,
Non troverete a questo il paragone;

il che fa supporre che la Rappresentazione si facesse o nel convento di Ognissanti, se appartiene al periodo dal 1480 al 1526, o in quello di santa Maria degli Angeli, se è posteriore all'assedio, per tal modo avendo peregrinato la venerata reliquia.[3]

---

[1] ZENATTI, *Rappresent. sacre nel Trentino,* in *Arch. Stor. Triest. e Trent.*, II, 208.

[2] BATINES, *Bibliogr.*, pag. 65.

[3] Comunicazione del signor cav. GIUSEPPE PALMIERI-NUTI. Appartengono pure ad un Sanese cinquecentista. il DESIOSO INSIPIDO, la *Comedia*

se pure, dalla memoria ed invocazione che si fa di Chiusdino nella prima ottava del Prologo, non si ha a rilevare che la recitazione avesse luogo in quel castello, patria del Santo.

Delle provincie Napolitane poco sapevamo, finchè recenti indagini e pubblicazioni di cronache ignorate non ci diedero copiose notizie in proposito. E cominciando dall'Abruzzo, vediamo ivi continuarsi i sacri spettacoli anche sul principiare del secolo XVI. Nel 1516 la Compagnia de' confratelli di s. Massimo rappresentava i *Misteri di Mosè*, ridotti in verso volgare da Tommaso di Martino, mentre i confrati di s. Leonardo davano opera ai *Misteri di s. Paolo*, ridotti pur essi in verso volgare da Giovannantonio di Maestro Melchiorre.[1] Più copiosi ragguagli ci offre per Sessa la *Cronica* di Don Gaspare Fuscolillo: e questo per primo: « A dì 24 del mese di aprile 1511 in Sessa ad Santo Domminicho fo facta la Creacione de Adam et Eva, quale la fece Donno Antonio de Masellis, canonico suessano, con soi discipuli, et lo dicto Donno Antonio stecte innudo, *solum* con uno vele nanti allo membro, che mostrava tucte li naturali,[2]

---

spirituale di Cleofas e Luca, e la *Rappresentatione di Santa Colomba vergine et martire*, su cui vedi il BATINES, *Bibliogr.*, pag. 66.

1) CIRILLO, *Annali della città dell'Aquila*, p. 107, cit. dal DE BARTHOLOMAEIS, p. 67.

2) Di queste nudità di personaggi trovo menzione in altro scrittore napoletano, GIROLAMO MORLINO, le cui *Novelle* furono stampate a Napoli nel 1520. Nella 18ª narra di un frate che volle rappresentare in san Lorenzo lo *spectaculum divi Francisci*, e per allettare una ribelle amasia, si mostrò nudo. *Omnis Parthenopea turba ad Divi Laurentii templum ruit. Theatrum supra aram altius fabrefecerant monachi, ubi cuncta instrumenta harmonica, ut sunt cymbala, decachordia, citharae, sambucae, tubae, fistula, tympana, alia quamplurima, ubi caelati erant angelorum throni, ubi Deus in majestate, circundatus innumero coetu Sanctorum sedebat. In choro equidem aliud erexerant theatrum. In animo hujus callidi erat vulneratum Franciscum aemulari, ut nudus suae Glycerio pulcritudinem suam indicando, illam alliceret, atque ad veneream libidinem admoveret. Pene nudum candidumque in theatro se fecit;* ma Dio indignato di questo sacrilegio fece cadere il palco, rovinando i personaggi, e molti restandone morti o feriti: H. MORLINI, *Novellae Fabulae Comoedia*, Lutetiae Parisior., Jannet, 1855, p. 36. Il fatto realmente avvenne, e lo spettacolo di s. Lorenzo era una specie di Rappresentazione, come si ricava da questo passo di NOTAR GIACOMO, *Cro-*

che ce stecte tucta Sessa ad vedere, et Messer Joan Francesco Russo fo lo ministratore con Nocentio Sacchetta, et forence trombette con grande triumphi. »[1] E poi: « A dì ultimo de Magio 1548, *sexta inditione*, che fo la festa de lo Corpo de Cristo, fo una bella processione de multi belli misterii, quale lo signore Don Lopes de Arrera, covernatore della città de Sessa, fe ordine che venisse el suo standardo delli homini d'arme allo episcopato con quattro trombecte; dove li sessani in le confraternite fecero multi belli misteri, in nelli quali fecero tucti li dodici Apostoli con la sua tabula che magnavano; fecero multi heremiti, che andavano in viagio: fecero multe ancelle, fecero multi profeti, santi et sante, che andavano con lo suo ordine, et multi altri ingegni, che serria assai ad narrare. Del che, arrivanno lo sacramento allo merchato, llà fo facto una (*sic*) quando Adamo ed Eva se pentio del peccato fatto nanti allo Signore Idio, che cercava Adamo ed Eva et suo figliolo penitentia del suo errore commisso, et fo libberato. De poi arrivanno ala Nunciata de Sessa, llà trovero fatto uno tavolato con dui porte, una dello Inferno et l'autra del Limbo, dove Cristo con sua croce rapercze el Inferno con multi belli dicti, et de poi cacziava tucti li santi Padri, et ipso Cristo stava adsectato ad una seddia regale; llà nanti usciano tutti li Santi Patri, et ongni uno de lloro deceva el dicto suo de tucto quello che haveano profeticziato, nanti che fosse venuto Cristo, et ogni uno de quilli Profeti stavano indenocchiati nanti ad Cristo, uno per uno con multa devotione, et sempre sonavano le trombecte et altri soni, subbito che havevano dicto;

---

nica, p. 284 (riferito dal Torraca, *Studi di stor. letter. napolet.*, p. 19): *A dì XVI de Aprile 1506.... havendo frate Johanne de Ponte Tremole dell'ordene de sancto Francisco predicato la quadragesima in la ecclesia de s. Lorenzo de Napoli, quale era iovene et doctissimo, havea ordinato la Natività usque ad mortem, et li Extimate de S. Francesco et sopra la tribuna era ordinato uno celo et certi angeli, che cantavano et sonavano, sì ancho in quello loco dove è la musica et si predica, più talami, dove nce era una gran quantità di generacione: dove essendo principiato, multa quantità de gente volsero salire al talamo della tribuna, dove la intenda se venne ad rompere, et cascaro angeli et gente, sì ancho quilli che erano socto patèro: adeo che tra guasti et morti, foro circha 14 persune.*

[1] *Croniche de li antiqui Re del Regno di Napoli di* D. Gasparo Fuscolillo, *canonico di Sessa*, nell'*Arch. St. prov. napolet.*, I, 539.

et fo in lingua brogale (*volgare*), che certo fo uno bello misterio ad vedere: et questo lo ordinò messere Joanfrancisco Russo medico de Sessa. »[1] L'anno appresso fo rappresentata la *Passione*: « A dì 18 del mese de Aprile de la VII inditione 1549, che fo lo jovedì santo, circa 22 hore fo facta la Passione ad Santo Domminicho... et li menistri de dicta Passione foro lo signore Andrea de Altissimo, messer Joanfrancisco Russo medico et messer Nocentio Sacchetta clerico. Per certo non ce foro pianti assai, anczi di piacere: la spesa fo poca et Sessa ce messe trenta carlini: non ce forono frosteri, gente assai de Sessa et casali: ce fo bono ordine sencza disturbo alcuno: la predica non fo facta de la Passione. »[2] E poco dopo: « A dì 20 Junio 1549, che fo lo dì del Corpo de Cristo, fo una bella processione, cum multi belli misterii, delli quali fo facto allo Merchato, Soddoma et Gomorra, che se ardecte pe la soddomia:[3] alla Nonciata foreno facte dudici Sibbille, che ogni una dicevano de la venuta de Cristo, et de la incarnacione, et de poi fo annunciata la Madonna, cum multi belli misterii: certo fo bella cosa ad vedere. »[4] Per nove anni nulla di simile è notato, ma nel 1558 si sa che: « a dì 12 del mese Aprile, che fo lo martedì de Albi de Pascua, fo facto ad s. Maria in Grocta de Sessa lo sagrificio de Abramo et Isac suo figlio, dove ce foreno coadunate circha mille persuni intra homini et femmene, et la fecero certi persuni frosteri et de nostri casali, dove non fo cosa laudabile, chè an-

---

1) *Ibid.*, pag. 561.

2) *Ibid.*, pag. 621.

3) Una rappresantazione su tale argomento, certamente figurata soltanto, fu data a Trento nel 1536 dal principe-vescovo Bernardo Clesio per le nozze di un Lodrone e di una Clesio, ed è così descritta da Giano Pirro Pincio: *Erant in area, quae arci episcopali subjecta est, duo Judeae oppida affabre aedificata, quorum alterum Sodomum alterum Gomorrum appellarunt: eo longe per machines veluti coelo delapsus ignis furtim immissus, qui moenia ac tecta statim occuparit; trepidabatur undique: discurrebant oppidani, alii per portas exibant, alii de muris se in praeceps dabant: audiebantur contignationum ruinae ac crepitus: erumpebant per umbras terrificae flammae, ut obscoenae illae urbes tamquam ictu fulminis conflagraverint, et brevi exustae in cineris concidérint:* v. Zenatti, *Rappresent. sacre nel Trentino*, in *Arch. Stor. Triest. e Trent.*, II. 180.

4) *Ibid.*, pag. 622.

dao fiaccamente. »[1] Ma nel mese di Giugno i cittadini presero la rivincita, e « a dì primo, che fo jovedì de la octava del Corpo de Cristo, andò la processione come è solito, con multi belli ingegni che foreno facti, et allo Mercato de Sessa fo recitata la istoria *seu* Presentatione de Nabuccodanasorre, che foreno missi in nella fornace Midrach, Isach, et Adenago, et quando foreno missi in fornace non foreno facti boni, fo male facta: et fo in tempo de lo Rever. Episcopo Galeacio episcopo de Sessa. Lo dì presente fo facta Presentatione de Abraam con Isac suo figlio et Sarra sua matre, nanti alla Nunciata de Sessa, dove fo recitata bene, et le composse bene messer Joanfrancisco Russo medico de Sessa, con multi belli incengni et soni et canti. »[2] Nè questi furono i soli spettacoli dati in quel torno in Sessa, dacchè lo stesso cronista ci fa sapere che « a dì 5 di Settembre 1549, VIII indictione, fo recitata una commedia de Plauto da li figli de messere Curcio Sessa,[3] inanti allo signore ducha de Sessa allo Castello, a hore dui de nocte, del quale dicto Signore se ne pigliò grande piacere, et massime fo licterato; et questa dicta commedia la ordinò messer Curcio medico, et ce foreno li suoi figlioli et altri figlioli de Sessa, et fo recitata bene. »[4] Ma questo non fu il solo spettacolo profano dato in Sessa, dacchè, senza ricorrere al massimo comediografo latino, già nel Giugno era stata rappresentata nel Castello innanzi al Duca « una egloga pastorale.... con multe belle risposte et accenti, che fo bene recitata, et ce foreno canti pastorali adcadenno alla materia: e la compose G. B. Testa. »[5] E se si rifletta, che Sessa era piccola città e di poca importanza, si potrà supporre con ragione che anche altrove si dessero nel regno, spettacoli sacri e profani, de' quali nulla sappiamo, perchè mancò altrove un Foscolillo qualsiasi, o se vi fu, l'opera sua è perduta od ignota.

La prima fra trenta sacre composizioni drammatiche, contenute in due grossi volumi della Nazionale di Napoli (XIII, D, 40), porta la data del 1531. Tutte appartengono alla città di

---

1) *Ibid.*, pag. 644.

2) *Ibid.*, pag. 645.

3) Quest'era il nome letterario di Francesco di Francesco, dotto medico e filosofo, discepolo di Agostino Nifo, che morì nel 1580.

4) *Ibid.*, pag. 626.

5) *Ibid.*, pag. 625.

Aversa, e dal '31 in poi vennero rappresentate nella chiesa dell'Annunziata: dal 1561 al 75 furono trascritte nel codice che ce le ha conservate. Il prof. Torraca, che primo ci diede notizia di questi componimenti,[1] il cui titolo più comune è *Opus hebdomadae sanctae* o *Opus quadragesimale*, vorrebbe farle risalire alla fine del quattrocento: ma a ciò fare mancano saldi argomenti. Forse potrebbe credersi che stieno in relazione con più antichi documenti liturgici, specialmente dacchè il maggior numero ha per soggetto la *Passione*, e producevansi in chiesa. Alcuni raffronti istituiti dal Torraca colle *Devozioni*, non bastano a mostrare che ne derivino, o che si trovino in rapporto cogli anteriori documenti abruzzesi. Certo, sarebbe bello poter asserire che una successione non interrotta collega l'Umbria coll'Abruzzo, e questo colle altre provincie napoletane: ma se del primo fatto abbiamo le prove, mancano pel secondo. D'altra parte, pur notata la naturale identità dell'argomento o degli argomenti, manca ogni altra somiglianza d'intimo carattere e di forma metrica. A noi questi componimenti aversani così privi del fervore de' piccoli drammi umbri ed abruzzesi, e così lontani dalla schiettezza popolare delle rappresentazioni toscane, pajono esperimenti letterarj e letterarie trasmutazioni di usanze liturgiche locali; e in ciò divergiamo dalla sentenza dell'egregio editore, che in queste opere aversane ritrova « qualche cosa di rozzo e di popolare. » Ma noi invece vi rinveniamo piuttosto lo sforzo di raggiungere una forma culta.

Checchè abbia a pensarsi in proposito, certo è che gli autori non sono gente di popolo: nè in que' tempi v'era nel Regno fra le persone culte e la plebe quella corrispondenza, che fu sempre propria della democrazia fiorentina. Cotesti autori sono un dott. Luca de Calderio, poeta, filosofo e medico: un Angelo de Baldariis sacrista dell'Annunziata, un magnifico Pirro Antonio de Lancza, un magnifico Marco di Vecchi, un magnifico Fabio Ottinello e un Ludovico Serafino. Il metro costante è la terza rima, e solo qualche volta e interrottamente compariscono l'ottava e il rimalmezzo. Il tipo della composizione sulla Passione.

[1] *Studi cit.*, pag. 25 e segg., nonchè Prefazione al *Teatro ital.* ecc., pag. XX e segg., riprod. nel vol. *Discussioni e Ricerche letter.*, Livorno, Vigo, 1888, pag. 105 e segg.

che è il soggetto più frequentemente trattato, può dirsi fisso e costante: si comincia co' lamenti di Giovanni, Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea per la crocifissione: sopravviene un Giudeo, che non crede alla divinità di Cristo, ma poi, dialogando con quelli, si converte alla fede: vien poi il Centurione, che, avendo assistito ai prodigj, è già persuaso della divinità di Cristo: vanno tutti insieme a schiodarne la salma per darle sepoltura, ed ecco sopraggiunger Maria, la quale dà sfogo alla piena del suo dolore. Di veramente drammatico, nota il Torraca, c'è poco o niente: tutto l'ordito è una successione di dialoghi e di effusioni liriche, nelle quali, del resto, è vano cercare delicatezza o forza di sentimento; solo nelle ultime parole di Maria traspare un po' d'affetto semplice e vero.[1] Ai personaggi sopra noverati, qualche volta se ne aggiungono altri: il Coro, lo Spirito di Mosè, la Morte ecc. Altre composizioni aversane hanno per soggetto la *Creazione di Adamo ed Eva*, il *Diluvio e l'Arca di Noè*, *Abramo*, *Davide e Golia*, *Daniele nella fossa de' leoni*, il *Carro di fuoco di Elia*, *Giuditta e Oloferne*, *Giona*, la *Natività*, la *Cena*, *Lazzaro*, la *Fattura della Croce*, la *Decollazione di s. Paolo*, *s. Donato* ecc. Spesso si introducono personaggi allegorici, come, nella *Creazione*, *Labor* e *Tempus*, *Vita* e *Mors*, e, ultima, *Pax*, che conchiude esaltando l'imperator Carlo V, e la sua impresa del 1540 contro Algeri. Nella *Licentia Christi a matre* si ritrova l'antico tema del dibattito sulla necessità della incarnazione e del sagrificio del figliuol di Dio; ma agli antichi personaggi della sacra leggenda l'autore, con pedantesca pretesa, ne sostituisce altri. Diamo un cenno di questa tramutazione, che qua e là tiene del metafisico. « La Carità e l'Innocenza disputano fra loro, perchè quella vuole Cristo compia la sua missione, e l'altra nega possa morire un giusto senza colpa. A decidere chiamano la Natura. Essa, prima di sentenziare, vuole aver tempo, domanda consigli da Adamo, da Noè, da Abramo. Adamo chiede che le proprie pene cessino una buona volta: muoia, quindi, il Messia. Noè soggiunge che egli piantò la vigna solo come figura del Messia: per Abramo, il sacrifizio del figliuolo fu, anch'esso, figura della morte di Cristo: Giacobbe afferma che la scala vista da lui

---

[1] Id., pag. 30. L'*Opus* di cui qui parlasi è stato dal Torraca stampato nel *Teatro italiano*, pag. 269.

vuol notare
La Croce ch'al morir dovea portare.[1]

Dopo tutto ciò, la Natura giudica che, per dimostrar veridiche le sacre carte, Cristo debba morire. L'Innocenza si oppone, ma i suoi argomenti sono confutati dalla Carità: la Natura, impicciata, si rivolge a Cristo medesimo, il quale afferma dover morire « per pietà » e per frenare il crudo inferno. In tal caso, salta su Giuseppe, sarà verificata la figura mia, che fui venduto dai fratelli miei. Ma Natura sentenzia:

Tu non morirrai, Signor, per colpa alcuna
Ma morirrai per noi salvar.

Maria Vergine si lagna della sentenza: sorda alle persuasioni del figliuolo, cerca altro giudice, e proprio la *Scrittura*. Costei vuol rispettate le forme:

Giudicarrò, ma per sententiar bene
Io mi protesto avante a questa gente
Ch'ad noi procurator aver convene
Actal le parte siano ben contente:
Habli per te, Maria, Fidelitate,
La qual procura contro a Caritate.
Tu, Carità, che cerchi il tuo dovere,
Habbi procuratrice Veritate:
Noi altri per servir et ben volere
Quest'anime daremo examinate;
Lasciando molte ed infinite schiere
Chiamerem quelli posti in sanctitate;
Salomone, David et Esaia,
Et faccia lo processo Hieremia.

Anche questa volta la sentenza è sfavorevole alla Vergine, che se ne appella al tribunale della Grazia. Le ragioni sono sostenute pro e contro da due altri avvocati: Equità e Giustizia. La Grazia conchiude: Cristo deve morire. Ed egli, oramai, vorrebbe accomiatarsi; ma la Madre lo trattiene, finchè non fugge spaventata all'appressarsi della Morte. Questa, pur chiedendo

---

[1] Questa parte è da confrontare con ciò che abbiamo notato nella *Passione* di Revello: vedi pag. 323-26. Ma in quest'ultima mancano la *Natura* e la *Scrittura*, e vi è meno pretesa teologica e giuridica.

scusa, annunzia a Cristo che la fine di lui è prossima. Egli le consiglia di non esser poi tanto fiera, le rimprovera di aver fatto paura a Maria. La Morte si allontana cantando

Io paio secca scorza,
Corpo squallido e macro
Horrendo e simulacro
Spaventoso.
Ma pur giammai riposo,
Scorrendo il stato umano
Con questa falce in mano
Aspra e adonca.
Da me ciascun si tronca,
Prencipi e gran Signori,
Monarchi e Imperatori,
Ogni persona.
Popul, l'orecchie dona,
A questo parlar mio,
Manco al figliuol di Dio
Io la perdono. » [1]

In verità sembra di essere in pieno seicento! La grandezza dell'antica leggenda svanisce in arguzie. Tuttociò, insieme colle *Farse spirituali* ricordate dal Napoli-Signorelli, e che secondo l'opinione sua spetterebbero al secolo XV, ma forse sono posteriori, forma un complesso più notevole per l'abbondanza che per la varietà, e più importante per la storia che per l'arte.

Roma vide continuarsi per tutto questo tempo quella *Passione*, che fu fatta o rifatta dal vescovo Dati, [2] e che recitavasi nel recinto

---

1) *Studj*, pag. 39. Altre rappresentazioni consimili ha trovato il TORRACA (*ibid.*, pag. 59) in un cod. della Biblioteca di Monaco di Baviera, scritto nella prima metà del sec. XVI, e anche queste hanno lo stesso carattere freddo insieme ed enfatico delle aversane, anzi uno degli autori è quel Magnif. Marco di Vecchi, che abbiamo già trovato nel manoscritto di Aversa. L'altro è un m. Elisio Mariliano. Il soggetto è, al solito, la Passione.

2) Nell'Archivio della Compagnia del Gonfalone, secondo scrive l'ADINOLFI, *Roma nell'età di mezzo*, Roma, Bocca, 1881, I, 380, si conservano due copie ms. della *Passione* da rappresentarsi nel Colosseo, diverse da quelle del Dati. L'una di esse è in sette atti, e l'Adinolfi ne dà un largo sunto (*ibid.*, pag. 382-87): egli la crede più antica, ma a noi sembra più moderna, anzi diluito rifacimento del dramma del Dati.

dell'anfiteatro Flavio. Infatti, nella *Cortigiana* di Pietro Aretino è rammentata la calca di gente al Coliseo, « quando si fa la Passione: » [1] e il Lasca ricorda come lo Stradino solesse raccontare *la festa che a Roma fanno le buone persone, Cioè di Cristo l'aspra Passione.* [2] Nè è questo il solo caso di Rappresentazioni cristiane eseguite entro anfiteatri romani: anche in Francia, a Bourges, nel 1536 davasi il *Mistero degli Atti degli Apostoli* nell'antica arena. Il *puy*, ossia la scena, si ergeva sul *podium* o *proscenium* romano, e la *carea* colle sue gradinate serviva agli spettatori, intanto che un velo d'oro, d'argento, azzurro e d'altri colori li difendeva dall'ardore del sole, ricordando l'antico *velarium.* [3] Ma nessun altro avanzo degli antichi teatri, ridotto a scena de' cristiani miracoli, colpisce tanto la nostra fantasia quanto il Colosseo, e la recita che vi si faceva dalla Compagnia del Gonfalone del Mistero dell' umano riscatto. È facile supporre che quell'ampio circuito dovesse in tal ricorrenza esser non meno stipato di popolo che a' tempi imperiali; ma qual differenza di spettacolo e di spettatori! quali rimembranze, quali sentimenti doveva eccitare il sacro ludo della Passione, in quel teatro stesso che era stato scena al martirio de' primi Cristiani! Aggiungasi che lo spettacolo soleva darsi di notte, forse a ricordo delle tenebre che si sparsero sulla terra al momento della crocifissione, e di ciò fa testimonianza Ambrogio Novidio Fracco da Ferentino, che nel 1547 descrisse in versi i sacri Fasti romani, *cum romanis consuetudinibus per totum annum, suisque causis,* e parlando della *Passionis historia in nocte recitata*, dice:

Corda movet tristi recitata Tragedia casu,
Ducereque in lacrymis tempora nocte juvat.

Raccoglieremo qui intanto alcune notizie circa la *Passione* del Colosseo pe' secoli decimoquinto e decimosesto, donde si ricava che ogni anno era rappresentata, e cercavasi di farla più solenne. Uno straniero, il cavaliere Arnoldo di Harff di Colonia sul Reno, ne fu spettatore nel 1497, e così ne parla: « È degno d'essere osservato un magnifico palazzo antico, detto il Colosseo, di figura tonda, con varj ordini di arcate e di vòlte, e dentro,

---

1) Atto III, scena 2ª.

2) *Rime*, Firenze, Sansoni, 1882, pag. 4.

3) MAGNIN, *Journal des Savants*, 1847, pag. 52: TIVIER, *op. cit.*, pag. 212.

una piazza rotonda circondata da gradini di pietra, per cui si sale su in cima. Dicono che anticamente i signori stavano seduti su questi gradini a vedere i combattimenti tra i gladiatori e le fiere. All'incontro noi altri vedemmo rappresentare in questa piazza nel Giovedì Santo la Passione di Gesù Cristo. Uomini viventi figuravano la Flagellazione, la Crocifissione, la Morte di Giuda, ecc. Erano tutti giovani di ricche famiglie: di modo che la cosa procedette con grande ordine e decoro. »[1] Un Jacovello, un Antonazzo,[2] un Savo, un Antonio da Tivoli, un Maestro Francesco, addetti alla Confraternita, facevano gli apparati, ajutandosi coll'arte loro della pittura: dal Libro delle Spese del 1489 sappiamo che furono spesi bolognini 60 *per quattro pezze di sacco per fare li monti delle croci*, e ducati due e bolognini 61 vennero dati *ai pintori che dipinsero a piè la croce dove sta la campagna*. Nel '93 si fece più ricco e splendido il tribunale di Pilato, che costò quaranta ducati, e ventidue carlini si pagarono al maestro Antonio da Tivoli *per suo magistero per lo ondeggio degli Angeli;* bolognini quindici costarono *doi para di guanti per li ladroni*, e altrettanto, e' si capisce, un sol pajo, rossi pel Cristo; e trenta bolognini *doi para di calze per li ladroni*. Restano i nomi di coloro che recitarono l'anno 1500, per la massima parte artefici: *Gregorio orefice, Mazzagattone, Mercurius, Tomaso cartaro che è Messia, Pietro cartaro, Tomaso libraro, Marcoantonio da Caravagnio, Michelagnolo linajuolo, il nostro fattore, Ser Agnolo, Marello a san Pantaleo, Nardino straordinario, Marcello pro Herode.*[3] Nel 1520 la *Passione* « reducta in tragedia » fu nuovamente impressa da Hiero Cinico Tifernate, per commissione di *Phedro vulterano* e *Francesco Tomasi senese, celeberrimi homini al secol nostro, l'uno per oratore, l'altro per mercante, in nello anno currente guardiani de la Compagnia del Confalone.*[4] Ma nel 1522 la recita annua fu

---

1) Traduzione di ALFREDO DE REUMONT, nell'*Archivio Veneto*, tomo XI, pag. 141, (1876). Il GREGOROVIUS (*op. cit.*, vol. VII, pag. 726) ricorda un privilegio dato da Innocenzo VIII alla Compagnia del Gonfalone di potere *in dicto Coliseo facere Representationes.*

2) Su questo pittore Antonazzo, v. CORVISIERI, nel *Buonarroti*, Giugno-Luglio, 1869.

3) AMATI, *Prefaz. cit.*, pag. XIII-IV.

4) HARRISSE, *Excerpta Colombiniana*, Paris, Welter, 1887, pag. 200.

sospesa, *attento periculo pro dilationem armorum, cum esset difficile sine scandalo transire posse:* se non che fu riassunta, e fatta con somma onorificenza e spesa di circa 250 ducati, nel 1525, anno del Giubileo. D'allora in poi, crescendo sempre più la spesa, fu deliberato si eseguisse soltanto ogni quattro anni. La recita del 1539 fu l'ultima, per divieto dato da Paolo III; e invano i Guardiani della Confraternita si provarono nel '61 a far revocare la sentenza. Consentì dapprima il Pontefice; ma a causa di *alcune inique informazioni,* negò poscia ciò che aveva concesso. Tuttavia, l'anno dopo, nella prima domenica di maggio, non la Passione, ma l'Annunziazione venne rappresentata, nè più nel Colosseo, ma nella Chiesa dell'Annunziata fuori delle mura. « Cagione principale dell'abolizione di codesti sacri spettacoli furono (dice il Ruggeri) i gravi inconvenienti che in ciascun anno più o meno vi accadevano: imperocchè, al dire di monsignor Fabi-Montani,[1] uscendo la romana plebe commossa e indignata per la barbara e ingiusta morte del Salvatore, all'imbattersi co' Giudei e co' birri scagliavano contro di essi ingiurie e sassi, ed appiccatasi lite, finiva assai spesso colla morte di alcuni di loro. »[2] La forma drammatica cedette il luogo a Rappresentazioni mute e processioni. Così nel 1650 si menò in giro un *mistero* « di una Madonna santissima e di un Cristo già morto in bellissimo atto in grembo della Vergine, et alcuni angeli intorno: opera e disegno del signor cavalier Alessandro Algardi, » con seguito di molti *battenti* e fiaccole innumerevoli; nel '65 si vide « una macchina grande che rappresentava sopra un talamo la Madonna Santissima del Confalone, con molte signore.... che accompagnavano e compiangevano Maria, che teneva in braccio il Figlio distaccato dalla croce, » e dietro « 104 *battenti* quasi tutti a sangue, apportando onore e pietà a chi li mirava.... accompagnati da Religiosi e fratelli della Compagnia, che li portavano li rinfreschi. »[3]

Ripetevansi intanto a Modena nel 1551 le consuete Rappresentazioni. « A dì 28 maggio (scrive il Lancillotto), festa del Corpo di Christo.... s'è fatta la processione solenne del Corpo di Christo per el luocho solito.... et non si è fatto nissuna Re-

---

[1] *Feste e Spettacoli di Roma dal secolo X a tutto il XVI,* pag. 53.

[2] *L'Archiconfraternita del Gonfalone.* Roma, Masini, 1866, pag. 152.

[3] *Ibid.*, pag. 232-34.

presentatione; salvo una in Piazza de sancto Geminiano. » E nel '54 « a dì 27 maggio.... la Compagnia de santo Petro Martire della casa de Dio ha fatto una bella Presentatione de sancta Cathelina, con molti vestiti di sacchi e descalzi. *Item*, la Compagnia de Santo Geminiano, la Presentatione de' 12 Apostoli, con el mondo portato da quattro persone, con santo Bernardo, con due diavoli incadenati ecc. » Ampie notizie ci hanno conservato gli Archivj della Compagnia di san Pietro Martire, circa le Rappresentazioni fatte da quella Confraternita nel secolo XVI, le quali trascriviamo fedelmente. « L'anno medesimo 1554, essendo ancora ordinario m. Cesare de' Cesi, alla processione del Corpo di Cristo si fece una Rappresentazione molto degna, per invenzione di esso m. Cesare, ove erano ventiquattro Profeti vestiti da sacco, scalzi e a piedi nudi, e ciascuno di essi portava il suo libro latino che chiariva chi fosse. E nel comparire e partire dal Duomo gettarono avanti a Monsignor Vescovo e Canonici e gentiluomini molti bollettini di detti della Sacra Scrittura, che contenevano esortazioni a tutti, che dovessero venire a penitentia. Fu cosa molto devota, e molto laudata.

« Essendo anche il detto m. Cesare de' Cesi ordinario, l'anno sopraddetto (1555), la sera del Venerdì Santo si recitò nella Scola di san Pietro martire in modo di Rappresentazione la morte di Gesù Cristo benedetto, ove mostrorno con bellissimi argomenti che per i molti segni apparsi sopra la terra il vero Salvatore del mondo esser quello che era stato morto, quale al fine scopersero in croce sopra il Calvario; cosa non meno misteriosa che devota; fu l' inventore uno dei fratelli, Camillo Panizzo, nomato *Bolognese*.

« Alla Pasqua di Resurrezione dell'anno medesimo fu creato ordinario messer Giovanni Battista Capelli, e sotto il suo governo alla processione del Corpo di Cristo si fece una degna Rappresentazione con ordine tale. Si fece un bellissimo carro circondato d' un panno celeste, ornato tutto di pelle d'oro, e guarnito attorno con festoni di aranzi, limoni, cedri, et altri frutti e fiori odoriferi, tirato detto carro da quattro ornatissimi cavalli, e sopra il carro vi era un eminente pillo, e sopra vi era in piedi una bianchissima giovanetta, che significava la Fede, la quale in Duomo et per la processione recitava versi, esortando tutti ad aderirsi a lei, che per diritto sentiero gli condurrebbe alla vera vita. Alli quattro cantoni del carro vi sedeva la Carità,

la Castità, la Pace e la Purità, le quali vanno sempre in compagnia della Fede. Intorno al carro a piedi incatenati vi erano sette giovani per gli sette peccati mortali, e ciascuna di esse guidava incatenato l'esempio di tale vizio, con corone d'oro in testa, come la Superbia il Diavolo, la Lussuria Sardanapalo, l'Avarizia Giuda, l'Invidia Caino, ecc. Erano tutti sontuosamente vestiti d'oro e d'argento, e le donne con bellissime conciature di testa, e gli uomini armati degnissimamente: andò con bellissimo ordine, e piacque a tutta la città: inventore Camillo Panizzo.

« Alla solennità del Natale, l'anno medesimo, essendo anche ordinario m. Cesare de'Cesi, si fece nella Scola nostra di san Pietro martire una Rappresentazione della Natività di Nostro Signore Gesù Cristo molto bellamente recitata, e con bellissimi intermedj di musica, di voci e suoni ed instrumenti di più sorte.... Ma vi fu non poco disordine, per le molte genti, in tanta copia, che la Scola non potea capirgli, tra quali vi era gioventù talmente dissoluta, che con sua disonestà disturbavano tutto il resto, ne'quali non si vedea nè discrezione nè devozione. E questo si è qui notato per avvertimento che bisogna guardarsi di fare feste pubbliche in simili luoghi, perchè si va a pericolo di grandissimo scandolo. L'inventore di tale Rappresentazione fu Camillo Panizzo da Bologna. Era la scena tutta di ginepro degnissimamente ornata.

« Alla processione del Corpo di Christo, che fu l'anno 1556 a dì 4 giugno, essendo ordinario Monsignor Gandolfo Sigone, si fece la Rappresentazione del re Nabucdenasore (*sic*), quando indirizzò il colosso di oro, sforzando tutti ad adorarlo; fu la cosa non meno bella e degna di qualunque altra si fosse mai rappresentata; e seguiva con ordine tale. Eravi un carro bellissimo tutto intorno dipinto sopra a teloni a colori, fiori e figure, grande istoria che imitava il fatto di detto re: ed erano le pitture di mano di messer Giovanni Tanasca, uno de' fratelli amorevoli. Era il carro intorno cornisato di cornice alabastrina, et alli cantoni certe teste di rilievo tutte dorate. Sopra il carro eravi un pillo eminente, et sopra il pillo una statua di rilievo tutta dorata, alta braccia tre, la quale tenea in mano uno scettro, fatta per mano del Begarello. Dopo la statua vi era una fornace misteriosamente fabbricata e dipinta, nella quale erano fuochi artificiali, e gente per farli ardere al deputato tempo.

« Il resto della Rappresentazione passò in tal modo. Precedeva il Re ricchissimamente vestito e coronato sopra un bellissimo e ornatissimo gianetto; in compagnia del quale seguivano venti gentiluomini di diverse nazioni vestiti diversamente, secondo l'usanza de' lor paesi, e tutti armati, secondo il lor costume. Era cosa molto ammirabile la tanta varietà di vestimenti, e tutti di seta con oro e argento ricchissimamente guarniti, ed in capo aveva ciascuno cimiero e turbante e cappello, secondo l'usanze dei paesi loro; perchè chi era turco, chi barbaro, chi tartaro, chi greco, chi moro, chi arabo, e di diverse altre nazioni. Erano questi gentiluomini sopra bellissimi e guarnitissimi cavalli a loro usanza, e ciascuno avea alla staffa il suo paggio, vestito alla livriera sua, quale portava al braccio sinistro una targa fabbricata al costume de' loro paesi. Precedevano innanti al Re quattro cavalli più degli altri regiamente addobbati, sopra quali sedevano quattro paggi di bellissime e lustrissime armature armati, l'uno de' quali la zagaglia, l'altro il stocco, l'altro la targa, e l'altro la celata del Re portava. Da i lati al Re camminavano a piedi venti palafrenieri onoratamente vestiti, e tutti di giacco e maniche armati, e ciascuno di essi portava una labarda, e l'azza fornita di velluto e d'oro. Con ordine tale si partirono dalla Compagnia nostra, e con regia magnificenza s' inviorno per comparire nel Duomo. Precedeva, accompagnava e seguiva il popolo della città in tanto numero, che non si potea, se non con gran fatica, camminare pian piano, tal che molto vi era che fare per i fratelli, che con aste in molto numero teneano la processione in ordine. Giunti al Duomo, il Re ed i baroni e i paggi del Re smontorno, e lasciati i cavalli alli paggi pedoni, con l'ordine medesimo accompagnorno il carro in Duomo, e pervenuti avanti a Monsignore Vescovo et alli altri signori, quando fu il tempo al cenno del Re, fu per uno trombetto mandato uno bando, che ognuno di qual si volesse condicione o grado, dovesse ubbidire al comandamento del Re, cioè che al suono del liuto, dell'arpa, della citara e della violina e violino si gettasse ciascuno in terra, et adorasse la statua d'oro del Re suo signore. Finito di pubblicare il bando, subito cominciorno a sonare detti instromenti molto armoniosamente, che erano in una parte del carro accomodati. Principiato di suonare, il Re e tutta la Corte sua si gettorno a terra ad adorare la statua dell'oro. Ma gli tre giovani, cioè Sidrac, Midrac et Eb-

denego, che erano presenti, non si gettorno altrimenti a terra, ma restati in piedi teneano gli occhi verso il cielo, inspirati di adorare il vero Dio, e sprezzare la statua del Re. Veduto questo, fùrno subito accusati ad esso Re, per sprezzatori de' suoi comandamenti, il quale, fattosili condurre avanti, gli notificò che, se con gli altri al suono degli strumenti non si gettavano a terra ad adorare la statua sua, farebbe tre volte più accendere la fornace, e gli farebbe gettare nel fuoco ardente. Risposero molto prontamente, che altro che l'Iddio d'Israele non volevano adorare. Adirato il Re, commandò che subito fossero presi e legati, tratti nella fornace che tuttavia ardeva. Fu eseguito il commandamento, e furono gettati gli tre giovani nella fornace, la quale in alcune parti accomodatissimamente mandò fuori la fiamma in modo di nuocere alli altri, e non alli tre giovani, che nel mezzo del fuoco commentiorno a laudare e benedire il vero loro Iddio con bellissimi e dottissimi versi, invitando tutte le creature sopra e sotto i cieli a concorrere a queste benedette laudi. A questi canti pochi vi furono che non prorompessero in lacrime di compassione e di dolcezza per i ben cantati versi. Finirono i loro canti, sempre ardendo la fornace: ma erano tanto giudiziosamente accomodati i fuochi, che a niuno fecero nocumento. Dopo questa bellissima e laudatissima Rappresentazione, si cantò un mottetto, e principiarono le litanie con una armoniosissima musica di voci e strumenti: tanto bella quanto mai fosse fatta in tal giorno nella nostra città. Ebbe la Compagnia nostra segnalato favore da Monsignor Vescovo e dal signor Gubernatore, che non volsero che niuna altra musica d'altra Compagnia si fermasse a cantare, eccetto la nostra. La quale, dato principio alle litanìe, ognuno col carro s'inviò fuori del Duomo, e tutti si accomodorno come prima erano, e col medesimo sopradetto ordine seguitorno la processione, et li tre giovani restorno sin al fine nella fornace, che da tutto il popolo erano visti: dalla quale fornace sin alla fine della processione uscirono fiamme. La cosa ebbe bello principio e bellissimo fine, e fu da tutta la città laudata: inventore e conduttore d'essa Camillo Panizzo: compositore dei versi cantati dalli tre giovani messer Lodovico Castelvetro.

« A dì 17 giugno 1557, giorno della solennità del Corpo di Cristo, essendo ordinario messer Pietro Scalabrini, si fece per la processione di tal giorno una bellissima e degnissima Rappre-

sentazione, che fu imitazione del re Salomone quando fu visitato dalla regina Saba: quale istoria fu molto bene ordinata et retta, con grande attenzione ed ammirazione di tutto il popolo, specialmente nel Duomo: ove mentre il Re orava, e preparava il sacrificio a Dio, comparve essa Regina con presente di molto oro ed argento, accompagnata da dieci donne ricchissimamente vestite, acconcie le teste a lor usanza, ch'era meraviglia a vedere. Fece il Re una bellissima orazione in Duomo, e dopo lui la regina Saba in ginocchio disse molte belle parole. Dopo le quali, con bellissime cerimonie, il Re sacrificò a Dio, ammazzando con le sue mani un agnello sopra un altare governato da dui sacerdoti, a lor usanza vestiti. Mentre questo si faceva, si cantò uno mottetto con una buonissima musica di strumenti e voci. Era l'altare sopra un carro, et anco la sedia del Re, qual carro era molto misteriosamente fabricato e dipinto per mano di messer Giovanni Tanaschi. Seguiva e precedevano esso carro molti gentiluomini del Re, ricchissimamente addobbati con palafreni e palafrenieri e servitori e paggi, tutti a oro e seta vestiti. Cavalcava poi la Regina una chinea a meraviglia guernita, e con lei le dieci donzelle e molta corte: che era uno stupore la gran ricchezza che mostravano. Fu detta istoria delle belle che mai si rappresentasse: inventore Camillo Panizzo.

« MDLXXXIII a dì 21 maggio. In tale giorno, che fu per la solennità della processione del sacratissimo Corpo di Cristo, essendo ordinario il suddetto messer Giovan Maria Livizzani, sott'ordinario messer Marsiglio Seghizzo, massaro messer Niccolò Cervi, si fece una dignisssima Rappresentazione, suggetto di mostrare il fondamento della Chiesa santa. E fu con ordine tale. Si fece un carro trionfale, retto sopra due ruote, sopra il quale si conduceva una bellissima nave tutta bianca, dignissimamente ornata, che figurava la Chiesa di Dio, sulla prora della quale era un griffone dorato nella parte d'uccello, e fatto a carne nella parte di leone, che figurava Gesù Cristo, Dio et uomo, posto ivi per conduttore e governatore di detta nave: nel corpo della quale a quattro faccie erano gli quattro segni degli Evangelisti, ciascuno con ale sei, fatte tutte a occhi, coronati di lauro. Nel mezzo di detta nave sedeva una donna vestita di rosso, e sopra la veste un manto verde, coperta la testa con un velo bianco e coronata d'olivo, molto bella e vagamente acconcia.

Questa figurava la Teologia della religione cristiana: quale giunta in Duomo cantò versi in dichiarazione di tutto il suggetto, con grandissima attenzione del popolo. Giaceva dopo lei nella poppa della nave, appoggiato sopra un libro, un vecchio che mostrava di dormire: questo si figurava per il diletto apostolo di Cristo, quando, coricatosi sopra il petto del suo maestro, fu rapito in estasi a vedere gli alti secreti di Dio, onde ne scrisse la profonda e sacra Apocalisse. Alle due ruote del carro, che l'una il Vecchio e l'altra il Nuovo Testamento rappresentava, eranvi alla destra tre donne, l'una tutta di bianco, l'altra tutta di rosso, e l'altra tutta di verde vestita, per la Fede, Speranza e Carità, virtù teologiche, che si teneano per mano. Alla sinistra camminavano altre quattro donne, vestite tutte a porpora, mostrate per la Prudenza, Giustizia, Fortezza e Temperanza, prima alle quali andava la Prudenza con tre occhi in fronte ed uno specchio; dopo lei l'altre tre del pari, l'una con spada, l'altra con una colonna, e l'altra con vasi in mano. Precedevano avanti il carro sette Angeli con sette candelabri accesi, signanti i sette doni dello Spirito Santo, onde provengono i sette Sacramenti della Chiesa. Dopo essi, pur avanti il carro, seguivano ventiquattro vecchi, tutti di bianco vestiti e coronati d'oro, ciascuno de' quali aveva un libro in mano, che denotavano i ventiquattro libri della sacrata Bibbia. Dietro il carro erano quei che con le sue predicazioni, miracoli, effusione di sangue e morti hanno fondata e radicata la Chiesa di Cristo. Primo ai quali era il capo delli Apostoli san Pietro, il secondo il vaso di elezione Paolo santo, il terzo il protomartire di Cristo santo Stefano, quarto il Cancelliere apostolico et evangelico san Luca. E dopo questo seguivano i quattro Dottori della Chiesa, ciascuno da episcopo, e secondo l'abito suo vestiti, con un libro in mano, sopra quale era scritto il suo nome, con gli pastorali in mano. Caminava tutta questa gente con bellissimo ordine, che rendeva gran ammirazione e maestà. Fu detta Rappresentazione tanto più bella d'ogni altra fatta, quanto il suggetto era più a proposito in tale simile processione. L'invenzione fu del m.° messer Giov. Maria Barbieri, cancelliere della m.ª Comunità, procurata da un amorevolissimo fratello, e da esso anche condutta con lo ajuto di dui altri confratelli. Fu poi accompagnata da una rara e armoniosissima musica di strumenti e voci, quanto mai si facesse, di che n'ebbe tutta la città grande ricreazione. Si stampa-

rono i versi recitati in Duomo, in buonissima copia, e si distribuirono per la città la mattina stessa.[1]

« A dì 9 aprile si fece una molto bella Divozione nella festa della nostra Compagnia, nel tempo delli officj della Settimana Santa. E quella fu una Rappresentazione della Passione di Nostro Signore Gesù Cristo, in modo di recitazione. Ove si fece una misteriosa scena di ginepri, cipressi ed altre verdure, coi palagj, torre, merlature, case e contrade molto artificiosamente compartite e fabbricate; cosa che rendeva non manco vaghezza che stupore. Erano i recitanti un astrologo, un pastore, due Sibille, san Giovanni, la Madonna, due Marie e un Angelo. Fu di tre atti, secondo che gli officj sono tre notturni: perchè si rappresentava un atto, e per intermedio si cantava un notturno dell'officio: ed in fine della recitazione cadeva una coltrina, e si mostrava il Crocifisso, come conclusione di tutti i misterj e ragionamenti trattati; cosa che rendeva una tenerissima devozione a tutti, ed occasione di lacrime. Si recitò due notti con tanto concorso di popolo che fu una meraviglia, sì di gentiluomini come di gentildonne, e dilettò generalmente a tutti, perchè tutte le cose corrispondeano. Non fu men bella la scena, di degnissimi colori fregiata, e di artificiosi lumi adornata, di quello che fosse la naturalità de' recitanti e de' tersi e politi ragionamenti accomodati molto a quello che accennavano, e che alla fine mostravano. Fu di quella inventore et compositore un amorevole fratello della Compagnia. »[2]

Queste particolarissime descrizioni varranno a confermare quello che già ripetutamente dicemmo della differenza fra le Rappresentazioni fiorentine e le altre di altre parti d'Italia. A Firenze abbondano quelle fatte *in modo di recitazione:* senza tuttavia escludere le meramente figurative, che vediamo altrove avere la prevalenza. Non che in queste mancasse al tutto la parola: ma erano canti o cori o monologhi illustrativi dell'azione,

---

[1] Tralasciamo i versi che contengono la già esposta significazione allegorica del Carro; e facciamo piuttosto notare come il BARBIERI, uomo assai dotto, pose in atto in questa festa modenese la mistica processione immaginata da Dante nel Paradiso terrestre.

[2] Queste notizie furono messe a luce dal prof. B. VERATTI negli *Opuscoli religiosi letterarj e morali di Modena*, serie II, vol. XII, p. 420. e vol. XIII, p. 286 (anno 1868–69).

non veri Drammi, come in Firenze: alla quale perciò rimane il vanto di aver dato nascita e alimento a una vera forma drammatica di sacro argomento.

Ma se le ricche Rappresentazioni simboliche che per lunga età durarono in Modena, erano cagione di letizia ad una cittadinanza resa ormai oziosa e frivola dalla malvagia natura de' tempi, una festa aretina del 29 settembre 1556 segna il giorno di una sanguinosa catastrofe, più dolorosa che quella del 1471 in Firenze. Narra il Vasari, trattando di un baldacchino dipinto da Domenico Pecori, che facendosi in San Francesco « una Rappresentazione di san Giovanni e Paulo, per adornarne un Paradiso vicino al tetto della chiesa, arse insieme con quello che rappresentava Dio Padre, che per esser legato non potette fuggire, come fecero gli angioli, e con molti paramenti e con gran danno degli spettatori, i quali ispaventati dall'incendio, volendo con furia uscire di chiesa, mentre ognuno vuole essere il primo, nella calca ne scoppiò intorno a ottanta, che fu cosa molto compassionevole. »[1] Al qual punto gli annotatori della edizione fiorentina del 1771 illustrano e correggono l'autore, raccogliendo dal *Libro de' Morti* della Fraternita di Arezzo, che le persone morte furono sessantasei; che quegli che faceva da Dio Padre fu un servita di nome Fra Benedetto,[2] e che la Rappresentazione non era di san Giovanni e Paulo, ma di Nabuccodonosor; nella quale, infatti, è necessaria la fornace de' tre giovanetti, che forse fu causa dell'incendio.[3]

---

[1] *Vita di Don Bartolommeo*, ediz. cit., vol. V, pag. 52.

[2] In un Manoscritto aretino leggesi ch'egli *era vecchio e a tre feste si ritrovò Dio Padre:* il che fa naturalmente supporre altre Rappresentazioni antecedenti a questa del '56.

[3] Per gentile comunicazione del sacerdote PASQUALE LEONI di Arezzo, pubblichiamo un ricordo del fatto, tolto dal Registro R. 12 dei Morti, c. 138, che si conserva nell'Archivio della Fraternita di Santa Maria della Misericordia de' Laici, scritto da un VINCENZO TORRI: *In Dei nomine. Amen. Anno Dominicae Incarnationis MDLVI die vero 29 7bris. Cum universus populus arretinus atque quamplurimi forenses consederent in ecclesia Sancti Francisci civitatis praedictae spectaturi Repreesentationem hystoriae Nabucdonosor regis, et jam missus esset de simulacro Paradisi simulatus Angelus, qui secundum morem omnibus circum adstantibus Festum sonora voce significaret, in primo verbo Angeli flamma ignis, vel negligentia et incuria humana vel forsan divino ju-*

Cominciava intanto il Dramma religioso ad allontanarsi sempre più dalla prisca semplicità popolare, come si scorge dal così detto *Atto della Pinta, ovvero Rappresentazione della Creazione del*

---

dicio accensa, non sine ingenti terrore et horrore universi populi, visa fuit in simulacro Paradisi rutilans jam comburere sericas cortinas, aurea fulcimenta, aliasque preciosas res ex quibus Paradisus praedictus miro contextu in quamplurimis mensibus compactus fabricatasque fuerat. Qua protinus crescente et demum ascendente ad personas quae erant intra Paradisum, ejusmodi 25 et ultra, repreesentantes eo modo quo repreesentari humanis oculis potest Deum Patrem sedentem super solio et Angelos ejus, illae personae, quae viribus et animo potentiores erant, pueros et imbecilles de Paradiso in terram projciebant; et ipsae quoque demum calorem super excrescentis ignis pati diutius non valentes, post ipsos jam projectos in humum, similiter desiliebant, ita ut omnes sic liberarent a combustione, preterquam R. frater Benedictus de Datiis senex septuagenarius frater Ordinis Sancti Petri parvuli de Arretio, qui convalescentibus flammis nimium circa eum miserabiliter combustus, cernentibus omnibus, vitam cum morte commutavit. Et interim incendium praedictum continuo dilatatum jam in tectum ecclesiae ascenderat, et jam ligna tecti comburebat in horas magis atque magis. Propter quae talis tantusque timor corda cernentis populi concussit, ut conquerentes stridorem usque ad sidera incessabiliter mitterent. Et major pars populi inconsulte unico momento simul et semel ad hostium ecclesia ingenti impetu et maxima velocitate concurrentes exituri, in ipsis hostiis et presertim in quodam angusto hostio, quod est in capite ecclesiae contra sacrestiam, pressi unus super alium ceciderunt. Et ex tam ingenti, immoderata, et simul obdurante pressura et pessundatione, sexaginta sex hominum corpora et ultra subfocata et denique extincta et sine spiritu remanserunt. Inter quos qui sic dirae mortis aculeum sensierunt, et obdormierunt in Domino, fuerunt infrascriptii, qui in hac presenti die 29 et subsequenti ad ecclesiasticam sepulturam traditi fuerunt, quorum animas omnipotens et misericors Deus ad locum salvationis adducere dignatus sit. Illi qui tardiores et pigriores consultius periculum ignis ejusmodi fugiere, neque damnum nec detrimentum aliquod passi fuerunt. Nam incendium non post longum temporis intervallum, adhibita diligentia et cura, extinctum fuit, nec per tectum ecclesiae magnum progressum fecit. Sed pietas, dilectio et caritas quam quisque amantissimus pater, maritus et frater et alius conjunctus vel amicus in suos filios, uxorem, confratrem, et in alios sibi conjunctos vel amicos habebat, comunem cruciatum ac maerorem attulit, nec inventus est aliquis qui in tanta cede et periculo suorum sine lacrimis esse potuerit.

mondo e dell'incarnato Verbo, rappresentata nell'Imperial Confraternita di Santa Maria della Pinta, nella Piazza del Regio Palazzo di Palermo a' 12 settembre 1562, e ripetuta con crescente sfarzo nell'81.[1] Basti dire che ne è autore quel Teo-

---

Insuper non est reticendum res praeciosas combustas in Paradiso fuisse valoris, ut communiter extimatur, scutorum quingentorum et ultra.

Ecce igitur quomodo jucunditas quae ex Repreesentatione ejusmodi expectabatur prejudicium mortis, amissionem divitiarum, et nimium dolorem multis attulit, et omnibus merorem. Id quod cum sit admodum notabile, ad perpetuam memoriam posteritati in his scriptis ego qui vidi et praesens fui explicare volui, ut in ejusmodi festivitatibus peragendis aliisque similibus negociis, prudentiores sint in previdendo pericula, cautiores in evitando, et devotiores in D. N. I. C., per quem omnia facta sunt, et sine ipso factum est nihil.

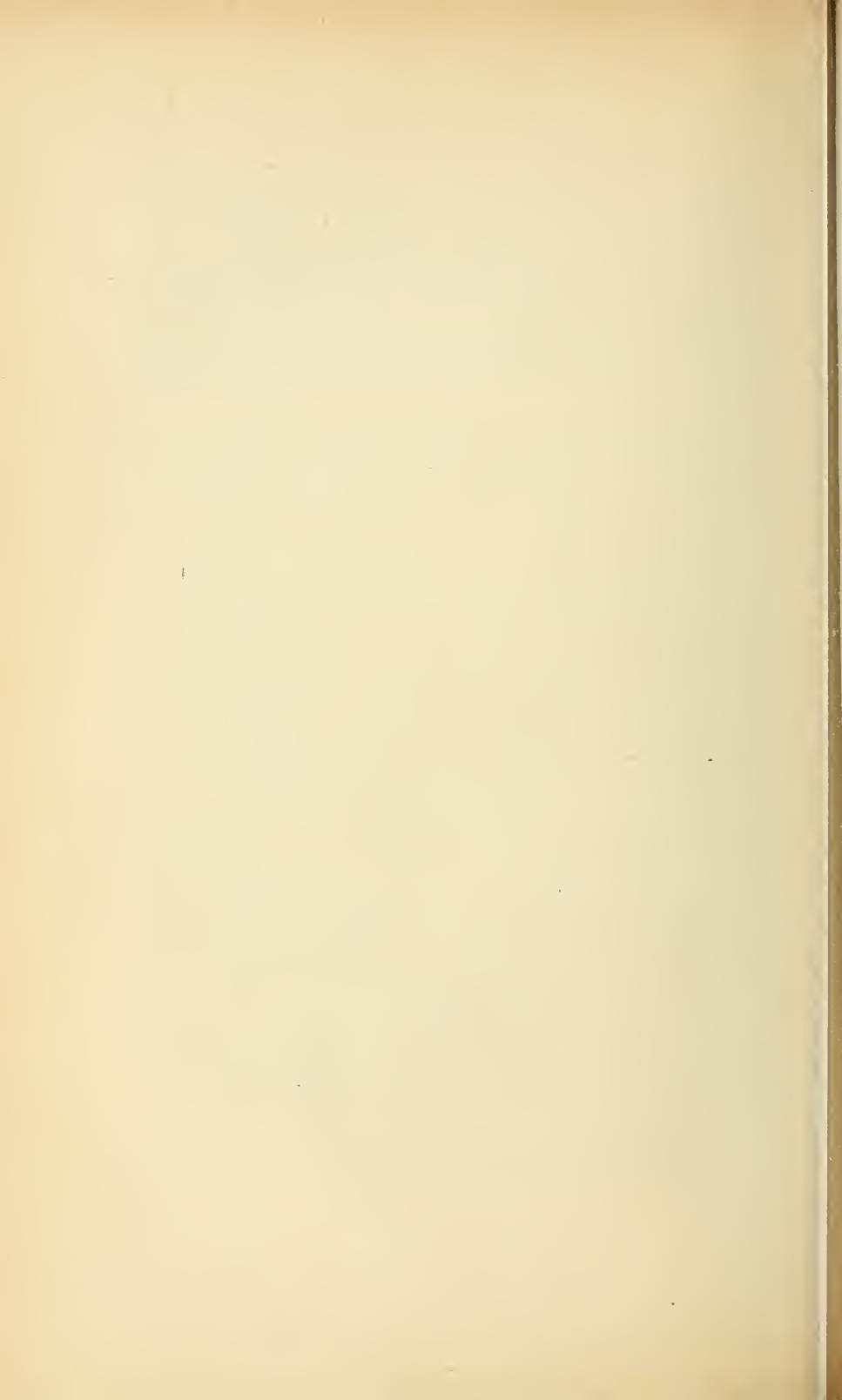
VINCENTIUS TURRIS.

[1] DI GIOVANNI, *Delle Rappresentazioni sacre in Palermo nei secoli XVI e XVII*, in *Filologia e Letteratura siciliana*. Palermo, Pedone, 1871, volume II, pag. 204. — Queste Rappresentazioni siciliane hanno tutte più o meno del letterario, e manchiamo interamente di notizie pe' tempi antecedenti alla metà del secolo XVI (vedi PITRÉ, *Delle Sacre Rappresentazioni in Sicilia*, nelle *Nuove Effemeridi siciliane*, serie III, vol. III, pag. 131. e nel vol. *Spettacoli e Feste popol. sicil.*, Palermo, Pedone, 1881, pag. 4). Nè crederemmo poter ammettere come fatto storico quel che troviamo scritto in un Romanzo religioso anonimo, intitolato: *Monimento di la fidelità de lo matrimonio*, che trovasi nella Chigiana, segnato IV, G, 29, e del quale il valente e cortese bibliotecario professor G. CUGNONI ci ha comunicato un copioso estratto. Il Romanzo, che è una amplificazione della novella boccaccesca di Madonna Zinevra, e probabilmente ha per autore un Frate veneto o lombardo, contiene anche la descrizione di una *Rappresentazione di Abramo ed Isacco*, che si dice, forse per solo comodo di racconto, fatta in Palermo. Ne riferiamo alcuni brani (p. 382): *Allora il Signore li fece invito per la domenica seguente ad una singularissima et honesta festa al suo palacio fora di Palermo, dimandato Belfiore.... Et ritrovorno esser il loco molto bene accomodato per tal operatione, et feciono fare d'intorno quel giardino lochi eminenti, dove haveano a star huomini e donne separati.... per stare a vedere la magnifica Representatione già ordinata. Et in capo di esso giardino era una capeleta per celebrar Missa con il suo campanello, et quella ornorno come un polito monticello con verde pianti et arbosceli.... Dato il principio.... per primo fecero politissimamente discendere dal pinacolo del palatio un Angelo di bellissima statura, vestito di panno lino*

filo Folengo, monaco cassinese, più conosciuto per le sue *Maccheronee*, e col nome di Merlin Coccajo. Il secolo già in tutte le arti inclinava al falso, al gonfio, al frastagliato, al luccicante; e nella drammatica, alla ormai trionfante imitazione latina si aggiungeva pel genere sacro la sottigliezza teologica, sostituita alla candidezza della leggenda.[1] Allegorie e simboli prendevano il posto de' racconti drammatizzati; la musica e le pompe teatrali cangiavano natura allo spettacolo devoto; e alla primitiva ingenuità popolaresca del verso era surrogata una maniera tutta artificiosa e leccata, quale il secolo corrotto ormai prediligeva.

---

bianco con capilli per le polite spalle bianche, sopra li quali teneva un cerchieto d'oro, et soi bracci eran mezi discoperti, et simil le gambe, et era precinto de un vello d'oro e seta celeste, il qual disse queste parole che da tutti fu audito: Abraam, Abraam.... Et audito Abraam le parole.... si levò presto.... et subito con silentio andò al loco dove riposciava il suo dilecto figlio.... Et il purissimo Isaac.... si vestite de vestimente tute bianche, et in capo sopra soi politi capilli si pose un suo capeleto, ed in mano uno dardo molto bello.... Uscirno sopra del palatio, et prima uno degli servi, vestito di panno celeste, il quale teneva per mano l'asino, et dietro a quello veniva l'altro servo con il foco.... Seguitava il canuto Abraam vestito di vestimento di panno morello, precinto de un faciolo bianco.... et bolgiachini in piedi, neri, con barba bianca sino al pecto, et in capo sopra soi canuti capelli teneva un suo capello di lana nero, et nella mano dextra haveva un suo baculo per substentarsi, et nella sinistra teneva il gladio da far il sacrificio: et cussì pian piano andava caminando tutto mesto, et parlando a sè medesimo con voce che da audienti et videnti era inteso.... Or voglio ritornare alla povera Madonna Sarra.... la quale.... non ritrovando il figliuolo nè soi panni molto si maravigliò, et andò subito al loco del suo consorte, et il simil ritrovò che ne etiam lui era lì.... Et si lamentava.... Allhora quelli pastori et servi sentendo il pietoso lamento de la afflicta patrona, etiam loro per compassione lacrimavano. Et ognun ch'erano presenti a questa cosa eran commossi per compassione. E così segue fedelmente a ripetere e amplificare il racconto biblico.

1) Vedine esempio nell'*Adamo* di G. B. Andreini, stampato a Milano nel 1617, ristampato a Lugano nel 1834, al quale indarno si è voluto fare una postuma ed immeritata reputazione, e che è nojoso documento di teologicume nei concetti, di secentismo nello stile.

LIBRO SECONDO

I

DEI VARJ NOMI DELLE SACRE RAPPRESENTAZIONI[1]

Abbiamo fino ad ora studiato il sacro Dramma nel suo storico esplicamento, accompagnandolo dal suo primo apparire in Italia fino alle ultime modificazioni. Lo abbiamo, anzi tratto, ritrovato nelle chiese cristiane, come foggia particolare della liturgia, ed abbiamo visto il carattere *ciclico* ch' esso ebbe negli spettacoli friulani del secolo XIII e XIV. Ma quasi contemporaneamente lo scorgemmo nell' Umbria, in lirica veste: espressione tumultuosa e rozza del sentimento religioso delle plebi. Ne rinvenimmo poi una forma più perfetta in Firenze, dove soltanto ebbe vera indole teatrale, e come *Sacra Rappresentazione* diventò genere letterario, accostandosi all'arte.

La storia del Dramma sacro può, dunque, distinguersi in tre periodi, e si dispiega in tre regioni d'Italia, diffondendosi però all' intorno anche nelle province contermini. Il dramma liturgico, comune a tutte le genti cristiane, prende indole *ciclica* nell'Italia superiore, prima nel confine orientale, poi anche nell'occidentale: si manifesta in forma di *Lauda*, e poi di *Devo-*

[1] Per ciò che spetta ai varj nomi del dramma sacro francese, v. P. De Julleville, I, 187 e seg.

zione nella regione umbra, donde passa altrove colla istituzione de' Disciplinati: in Firenze, finalmente, si tramuta in quella maniera di Dramma, che è detta *Sacra Rappresentazione*, e che più specialmente studiamo: la quale dai fiorentini è portata a Napoli ed a Milano, mentre la foggia più generale nelle altre città italiane è meramente muta e simbolica.

Questa maniera nativa di Firenze, compiuta in sè stessa, ed ultimo grado di svolgimento del Dramma spirituale, esamineremo di qui innanzi più addentro. Ne cercheremo la struttura esteriore e l'indole intrinseca, mirando sopra tutto, coll'esporre a parte a parte gli elementi della Rappresentazione sacra, a meglio illustrare una forma drammatica che ha la sua importanza nella storia letteraria: ma in ciò fare terremo lungi da noi ogni intento d'importuno panegirico. Non vogliamo resuscitare i morti, ma soltanto far noto chi furono e quali, quando ebber vita.

Già qua addietro abbiamo notato il doppio significato della parola *Rappresentazione*, che designò prima uno spettacolo visibile, e poi un'azione da vedersi insieme e da udirsi; quanto al valore particolare del vocabolo appropriato a' sacri spettacoli, diremo intendersi per esso una immagine o figura di cose invisibili e non vedute mai da occhio umano, o anche di fatti avvenuti, quali la storia o la tradizione li racconta o la fede li insegna, posti in atto dinanzi a' credenti per morale ammaestramento e per conferma nelle credenze religiose. Il senso del vocabolo è ben chiarito in quel passo della *Rappresentazione del Giudicio*, ov'è detto:

> E farem quelle *Rappresentazioni*
> Che si dice che fian nel detto giorno.[1]

Tutti, dunque, i sacri spettacoli in quanto mostrano in atto misteri della fede o fatti della storia cristiana, sono *Rappresentazioni*: ed in senso più particolare, *Sacre Rappresentazioni* sono i drammi di sacro argomento. Per tal modo, infatti, sono in generale intitolati i monumenti drammatici da noi riposti in luce, e questo termine troviamo qua e là anche per entro alcuni di essi, specialmente ne' Prologhi. Così nel *san Giovanni Decollato:*

> . Si farà ora al presente
> Una *Rappresentazïon* devota e pia:

[1] *S. R.*, vol. III, pag. 500.

e nell'*Ottaviano imperatore:*

> Noi vogliam far la *Rappresentazione*
> Del magno Imperator degno Ottaviano.

Ma come vocabolo generale, lo troviamo unito anche ad altre designazioni, come appunto nello stesso *Ottaviano*, dove subito dopo è detto:

> E mostreremo l'Angelo e i pastori,
> Sí come nel Vangel chiaro si mostra:
> E questo è il tema della *Festa* nostra;

e più sotto:

> E umilmente il sommo Iddio pregate
> Che ci conceda grazia al nostro core
> Che noi facciamo il *Mister* santo e pio,
> Ch'or si comincia nel nome di Dio.

Derivando la Rappresentazione da un testo canonico o leggendario, e null'altro essendo se non una narrazione esposta in dialogo, ben le si conviene l'altro titolo frequentissimo di *Storia;* tanto più che questo vocabolo aveva nell'età primitiva della nostra lingua un significato amplissimo, importando quasi quanto racconto, narrazione, in qualunque forma si fosse: onde Dante chiama *Storia* il poema di Virgilio, e quello di Stazio.[1] Di qui, dunque, il titolo apposto a molte Rappresentazioni, tolte da testi scritti e specialmente da leggende; onde nel *sant'Alesso* leggiamo:

> Quel Verbo eterno
> Ci doni grazia per sua cortesia
> Che questa *Storia* vi possiam mostrare;

nella *santa Uliva:*

> Oggi abbiamo con gran fervore
> Di santa Uliva la *Storia* ordinato;[2]

nel *san Valentino e santa Juliana:*

---

1) *Enea sostenne solo con Sibilla a entrare nell' inferno.... come nel sesto della detta* Storia *si dimostra: Conv.*, IV, 26; *E però dice Stazio il dolce poeta, nel primo della tebana* Storia: *Id.*, IV, 25.

2) *S. R.*, vol. III, pag. 250.

Silenzio, popol congregato tutto:
Una *Storia* vedrai santa e divota;

nella *Conversione della Maddalena:*

E se intender volete tale *Istoria*,
Ciascuno intenda ben con la memoria;[1]

nel *Barlaam e Josafat:*

Concedi a noi per la tua gran clemenzia
Di mostrare una *Storia* santa e degna;[2]

ne' *sette Dormienti:*

Però vi preghïam che per suo amore
Tal *Storia* attenti stïate ascoltare;[3]

nel *san Giovanni Gualberto:*

Per farti accender nell'amor divino
Una *Storia* farem per tuo diletto;[4]

nella *santa Guglielma:*

Fa' ch' io possa mostrar sol per tua gloria
Di Guglielma beata la sua *Storia;*[5]

e così in molti altri luoghi.

Ma poichè ordinariamente il Dramma era fatto nel giorno dalla Chiesa dedicato alla onoranza di un santo personaggio o alla commemorazione di un sacro avvenimento, e dapprima altro non era se non una forma dell'uffizio proprio a tale occasione, ben gli si conveniva il nome di *Festa*. Onde nella *santa Felicita* troviamo:

Fate silenzio, e noi farem la *Festa;*

nel *Costantino*, parte seconda:

A recitar questo oggi sol ci resta
Per dar perfezïone a nostra *Festa;*[6]

---

1) *S. R.*, vol. I, pag. 256.
2) *Id.*, vol. II, pag. 163.
3) *Id.*, vol. II, pag. 353.
4) *Id.*, vol. III, pag. 140.
5) *Id.*, vol. III, pag. 209.
6) *Id.*, vol. II, pag. 212.

nel *san Giovanni e Paulo:*

> Silenzio, o voi che ragunati siete,
> Voi vedrete una *Storia* nuova e santa....
> A noi fatica, a voi el piacer resta;
> Però non ci guastate questa *Festa;*[1]

e generalmente la parte che spetta all'Angelo è quella di *annunziare la Festa:* indicare cioè al pubblico il fatto e il santo, ad onoranza de' quali è data la Rappresentazione.

Nome particolare hanno le Rappresentazioni tratte direttamente da' sacri libri: quello, cioè, derivato dagli usi liturgici, di *Vangelo*. Era in tali casi il Dramma come una lezione evangelica, e ne teneva il luogo; e ben si affà questa denominazione al *Figliuol prodigo* della Pulci:

> Accendi il nostro cuor di sommo zelo,
> Chè recitar possiamo il tuo *Vangelo;*

e nel *Lazaro ricco e Lazaro povero:*

> E noi quali ci siamo esercitati
> Questo *Vangelo* a poter dimostrare.

Altro nome assai usato è quello di *Mistero*, che ben determina l'origine prima di questi Drammi da' sacri uffizj del tempio. *Mistero* è designazione generale data, come abbiam visto, a' sacri Drammi francesi[2] e inglesi dell'età media, identici alle nostre Rappresentazioni, e nel latino ecclesiastico e liturgico veniva a dire quanto rito o cerimonia, da *ministerium*.[3] Nel nostro teatro

---

1) *S. R.*, vol. II, pag. 237.

2) Vedi P. De Julleville, I, 188-200; II, 35.

3) *In his tribus diebus provideant mansionari ut tot ad Tenebras accendant luminaria, quot finienda sunt* Misteria, *scilicet Antiphonae, Psalmi, Versus, Lectiones, Responsoria*, etc.: Cerim. eccl. Carnut. — *Clerici dominicis diebus et festivis.... devote* Mysterium *suum impendant:* Synod. Tornacens. — *Nullus de magnatibus.... audeat ire ad aliquam invitatam.... pro aliquo defuncto, vel ad exequias alicujus defuncti.... seu pro* Misterio *alicujus mortui:* Stat. Florent., V, 77. Nel qual senso particolare di uffizio de' morti, si disse in antico *Mestiero: E quando io avea veduti compiere tutti i dolorosi* Mestieri, *che alle corpora dei morti s'usano di fare:* Vita Nuova, paragrafo XXIII. — *Infermò e morì.... fecesi di lui il* Mestiere: Velluti, *Cron.*, pag. 55. —

questa designazione è più specialmente adoperata, quando il fatto rappresentato abbia un significato simbolico: onde nell'*Abramo ed Isac:*

> Però vedrete e udirete in sorta
> Recitare una *Storia* santa e giusta:
> Ma se volete intender tal *Misterio*
> State divoti e con buon desiderio: [1]

e nella *Purificazione:*

> Questo *Misterio* di umiltà profondo
> Reciterem col cuor purgato e mondo; [2]

e nella *Resurrezione:*

> Questo *Misterio* gloriöso e santo
> Vedrete recitar con dolce canto. [3]

Se non che per estensione passò anche a significare qualunque azione religiosa, come nella *santa Caterina:*

> E sentirete del divino Amore
> Un bel *Misterio*, e della sua potenzia;

nella *santa Cristina:*

> il buon Gesù
> Vittoria presti a noi del bel *Misterio*
> Che far dinanzi a te, popol, vogliamo;

nella *santa Felicita:*

> O popol degno, egregio e congregato,
> Che oggi il bel *Mister* contemplerai;

nel *Costantino:*

Fu portato a una chiesa v'era, e ivi seppellito: di che avendo poi fatto il Mestiere *in Firenze, mandai là*, ecc.: ID., *op. cit.*, pag. 66. — *Morì il re Roberto nostro Signore. A dì 31 di Gennajo 1342 ne fece il Duca nostro signore il* Mestiere *in Santa Croce:* ID., *op. cit.*, pag. 143. Anche in francese: *Il fault faire les* Misterez *qu'on a acoustumé de faire* (per un morto): *M. du V. Testam.*, IV. 347.

[1] *S. R.*, vol. I, pag. 44.

[2] *Id.*, vol. I, pag. 211.

[3] *Id.*, vol. I, pag. 330.

Chi vuol al cuor sentir gran refrigerio
Attento stia a questo alto *Misterio....*
E dica ognun che tal *Misterio* ha visto:
Cresca il regno di Dio, e viva Cristo;[1]

e nella *Rosana:*

State cheti e in silenzio se vi piace,
Gustando il bel *Mister* per far buon frutto.[2]

Anzi, il vocabolo giunse anco a significare spettacoli al tutto profani, ma condotti sulle norme stesse de' sacri, come in quello di *Biagio contadino:*

Volendo voi che qui si rappresenti
Il bel *Mister* di Biagio contadino.[3]

Nello stesso senso adopravasi la parola *Figura*, quando, cioè, secondo l'insegnamento della chiesa, il fatto avesse anche un valore mistico, come nel *Giuseppe:*

Noi vi farem vedere una *Figura*
Molto gentil del Testamento Vecchio.[4]

Ma quando il Dramma conteneva, oltre la esposizione di un fatto, la possibilità ancora di un ammaestramento morale, con pratica applicazione al costume, dicevasi più propriamente *Esempio*; onde nel *san Giorgio:*

Popol diletto, d' udir generoso
Qualche altentico *Esempio* o bel *Mistero;*

nel *Sansone:*

Un *Esempio* farem del fiero amante
Sanson, ch' a una donna il core arrende;

e nel *san Francesco:*

Per dar esempio a ogni peccatore
Vi sia un bello *Esemplo* celebrato
Di San Francesco, ottimo fra minore;

---

1) *S. R.*, vol. II, pag. 188; 211.

2) *Id*, vol. III, pag. 362.

3) Lo stesso fatto si vede anco in Francia, dove dopo i veri e proprj Misteri veggiamo apparire: *Le Mistaire de Julius Cesar, Le Mystère d'Hercule, Le Mystère de Griselidis*, etc. Vedi Du Meril, *op. cit.*, pag. 56.

4) *S. R.*, vol. I, pag. 63.

ed *Esempio* è intitolata la *Rappresentazione di uno Signore che faceva rubare le strade*, e che san Bernardo convertì, mostrandogli che aveva al suo servizio il Diavolo, il quale lo induceva a mal fare, trasformato in sguattero.[1]

Quelle Rappresentazioni però, che mostravano la costanza di un santo a' martirj, e la prontezza a suggellare la propria fede col sangue, molto acconciamente dicevansi *Passione*, come nel *sant' Ippolito:*

> oggi innanzi vi si pone
> D' Ippolito roman la *Passïone;*

e nel *Grisante e Daria:*

> E se starete con devozïone,
> Vedrete una mirabil *Passïone;*[2]

o anche *Martirio*,[3] come nella *santa Cristina:*

> E vederai di Cristina il *Martirio*
> Che vergine n'andò nel cielo empirio;

e nel *sant' Eustachio:*

> Diletti aspettatori e nobil gente,
> Avete visto di Eustachio il *Martirio.*

Che se argomento principale del Dramma erano grazie soprannaturali concesse a qualche fervoroso credente da un Santo o da una Santa, che con nascosta virtù o di presenza interveniva nell'azione, acconciamente dicevasi *Miracolo*, come nella *Rappresentazione del Pellegrino;*

> Ugo da San Vittore scrive....
> Un *Miracol* gentile, qual vedrete,
> Se tutti in pace e 'n silenzio starete;[4]

e in quella *di tre Pellegrini:*

> Che vederete qui rappresentare
> Un bel *Miracol* di tre pellegrini;[5]

---

[1] Cod. Riccard., n. 2816.

[2] *S. R.*, vol. II, pag. 93.

[3] Nel *Mistère de s. André*, Aix, 1883, pag. 60, la Passione è detta non *mistero*, ma *martirio: Ministeri non se po dire, Mas se appello ben martire.*

[4] *S. R.*, vol. III, pag. 416.

[5] *Id.*, vol. III, pag. 466.

e nell'*Agnolo Ebreo:*

> Un degno santo e divoto *Miracolo*,
> Qual fia di Cristo e Maria tabernacolo.[1]

E *Miracoli* sono intitolate alcune Rappresentazioni, come quella di *Stella*[2] tolta dal notissimo libro de' *Miracoli della Madonna*, e quella di *santa Maria Maddalena* in Provenza[3] tolta dalla *Legenda aurea*, e quella del *Corpo di Cristo*,[4] e quella di *Nostra Donna che per mezzo d'uno peregrino risuscitò il figliuolo d'un Re, che cascava di quel male*,[5] e il *Malatesta, Miracolo della Santa Vergine Caterina da Siena:*[6] nonchè il *Miracolo di Nostra Donna come due fanciulle furono infamate, e pei meriti di Maria furono liberate da tale infamia;*[7] e se non pel

1) *S. R.*, vol. III, pag. 485.

2) *Id.*, vol. III, pag. 317.

3) *Id.*, vol. I, pag. 391.

4) Batines, *Bibliografia*, pag. 34.

5) Id., pag. 35.

6) Id., pag. 65.

7) Cod. Magliab., VII, 732. Questo *Miracolo* della metà o più del secolo XVI è, come in generale le Rappresentazioni sacre o monastiche del tempo, mescolato di comico. Il soggetto è abbastanza scipito, e inverisimile anche nella serie de' *Miracoli*. Si tratta di due fanciulle, che non hanno neanche le vesti per uscire e andare a messa, sebbene nate signorilmente, ma cui la morte del padre ha ridotte in miseria. La madre prega divotamente per loro; e dopo che si sono confessate, trovano due *bellissimi giovani*, che sono angeli mandati dalla gloriosa Vergine Maria, i quali dan loro molti ducati. Mandano subito a chiamare il sarto che le rivesta: *E' s'usa assai queste veste squàrtate E tante crespe che non si può dire. De' panni e drappi togliete abbastanza, Di que' color che sono più alla usanza. I' farei lor per ora due tosati Che fussin d'un bel panno lucchesino, E poi per ogni dì due bei cecati, I' dico panno pur di sanmartino. E poi due be' ciambellotti sbiadati, Due bernie fussi poi di panno fino. E pella state per andar in villa Duo belle veste di saja di Lilla.... E abiàn voglia d'aver due catene E due grillande ancor d'oro tirato, E qualche vezo come è usato.* Questo fasto insolito fa nascere la mormorazione; onde il sarto: *Queste fanciulle non hanno marito E vesti molto spante voglion fare: Qualche caso di lor sarà seguìto.* Due donne per la strada: *Chi son quelle fanciulle sì pulite E anche molto belle e grazïose? — Le son color ch' è sì presto arricchite E guadagnato così belle cose. — De' bei costumi le ne son fornite, Le pajon duo incarnate e fresche rose.*

titolo, per l'intimo carattere, il *Re superbo*,[1] la *santa Uliva*,[2] l'*Ortolano, il quale si ritratta da ben fare, e poi per una certa malattia ritornò*,[3] il *Monaco che andò al servizio di Dio*, ed altri ancora[4] sono *Miracoli*.

Alquanto più tardi, e specialmente per l'efficacia degli esempj del teatro profano, altri titoli si aggiungono o si surrogano agli antichi e primitivi; sicchè il *Malatesta* del 1569 è *Commedia Spirituale*, come quella dell'*Anima* del 1575[5] e l'altra delle *dieci*

— *Ell' eron poverette, ma pudiche. Ma or non le vorre' già per amiche.... Or su andianne, io non vo' dir più là, Come la cosa è ita, e' non si sa.* Due comari: *Vorrei saper quelle vostre vicine: Intesi già ch'ell'eron poverine.... E ve n' è una che tanto mi piace Che per un mio figliuol noi la vorremo. — Comare, in questo io non metto pensiero, I' temo di non far mormorazione. Ma quello eterno Iddio che sa lo 'ntero, Levi lor questa mala oppenïone.* Le due fanciulle si lagnano della lor trista sorte: *Prima colla miseria tribulate; Or c' è la roba, e sempre a tutte l'ore Ingiustamente c' è tolta la fama.* Vanno in chiesa, *e duo Angeli discendono dal cielo con due bellissime grillande ponendole in capo alle fanciulle*, dicendo loro: *O verginelle, a Dio dilette spose, Mandato v'à la Madre del Signore Queste grillande di gigli e di rose; Vergine siete e vergine sarete E per certeza queste porterete.* Allora deliberano di farsi monache, e così la madre e la serva: si fonda un monastero e vien chiamato a consacrarlo messer Antonio vescovo di Pistoja, del quale si fanno grandi elogi. E forse è Rappresentazione monastica in onore di cotesto Monsignore.

1) *S. R.*, vol. III. pag. 175.

2) *Id.*, vol. III, pag. 235.

3) Cod. Magliab. Camald., 488, F. 3. Un ortolano col ricavato del suo campo fa larghe limosine a' poverelli. Prima viene un pellegrino che canta sulla ribeca il miracolo di colui che andò a sant' Jacopo di Gallizia, e che il demonio volle ingannare: poi un cieco che canta la storia di santa Lucia, un zoppo che dice il Contrasto dell'anima e del corpo, poi il cornamusiere, ecc., e tutti sono largamente donati. Ecco però il Diavolo camuffato da eremita che persuade l'ortolano a non far tante lemosine, ma serbarsi un poco di danaro per caso di malattia. I poveri tornano, e sono cacciati: l'ortolano ammala, e i medici deliberano di tagliargli un piede. Il malato si pone a riflettere che niun bene gli verrà dell'adunato tesoro, ed ecco comparire un Angelo e risanarlo a scorno de' medici umani. La Fede, la Speranza e la Carità cantano una laude in onore dell' elemosina.

4) Per es.: *Un bel Miracolo di Nostra Donna* nel Cod. Magliab., VII. 293, c. 169, ove sono principali personaggi un Ansidonio e una Fiammetta.

5) Batines, *Bibliografia*. pag. 65.

Vergini, rappresentata in un convento femminile, e che attesta di essere di età un po' tarda, e per la varietà de' metri e per la quantità di personaggi simbolici in essa introdotti, e per l'indole sua mistica.[1] Cesare Sacchetti, passata la metà del secolo XVI, scrive la *Rappresentazione di san Cristoforo ridotta ad uso di Commedia*, e la *Gloriosa e trionfante vittoria donata dal grande Iddio al popolo Ebreo per mezzo di Giuditta, ridotta in Commedia*,[2] e l'*Aman*, pure della metà del secolo XVI, è battezzato *Tragedia*. Del 1551 porta la data la Rappresentazione monastica di *santa Teodora*;[3] ma l'autore del Prologo, non sapendo più bene che cosa appunto scrivesse, anzi udendosi rintronare agli orecchi le novelle denominazioni, vi pose in fronte: *Incomincia la Commedia ovvero Tragedia di santa Teodora*; e così fu, o si stimò fuori di impaccio.[4]

II

L'ANNUNZIAZIONE E LA LICENZA

La Sacra Rappresentazione ha sempre principio da un Prologo o *Annunziazione*, detta in canto da un angelo: diciamo sempre, perchè laddove manca, come avviene in qualche stampa di età posteriore, ciò avviene soltanto per omissione arbitraria. L'*Annunziazione* serve a indicare concisamente il soggetto dello spettacolo, a invocare la benignità dell' uditorio, a promettergli il buon frutto che potrà cogliere dal suo silenzio e dalla prestata at-

---

1) Pubbl. da E. Alvisi in Firenze presso la Libreria Dante, nel 1882, aggiuntavi una pregevole *nota* sui varj componimenti drammatici che hanno per argomento le dieci Vergini prudenti e le dieci fatue.

2) Batines, *op. cit.*, pag. 64.

3) *S. R.*, vol. II, pag. 323.

4) Sulle varie denominazioni del Dramma sacro, vedi anche Cionacci, *Osservazioni*, ecc., pag. IX-XIII.

tenzione.[1] Ma poichè un Prologo hanno pure le commedie latine, e da queste lo presero le imitazioni che se ne fecero nell'età del risorgimento classico, potrà domandarsi se per avventura di là pure tragga origine l'*Annunziazione;* e sebbene la cosa paja possibile, non ci sentiamo inclinati ad ammetterla. Secondo noi, questa specie di Prologo detto costantemente dall'Angelo, ricorda anche nel suo nome particolare le introduzioni a' prischi Drammi liturgici, e specialmente a quelli della *Natività* e della *Annunziazione*, donde sarebbe passato agli altri di altro soggetto e di età posteriore. Ma si comprende, del resto, come anche senza aver notizia degli usi del teatro latino, ben poteva il sacro teatro giungere di per sè a ritrovare quest'util modo d'introduzione. Se non che, l'aver sempre riserbato quest'uffizio a un celeste personaggio,[2] di quelli che annunziarono agli uomini la buona novella e a Maria il suo miracoloso concepimento, c'invita a rannodare questa usanza colle consuetudini rituali, anzichè colle profane. Solamente ne' Drammi di età più inoltrata, come ad esempio nella *santa Dorotea*, dove nel Prologo leggiamo:

> Oggi con due sorelle andar vedrete
> Come assetato cervo al chiaro fonte
> La vergin santa Dorotea: silete, ec.

paiono insieme commiste la tradizione liturgica e la letteraria.

L'*Annunziazione* ordinariamente non oltrepassa la seconda o terza strofa: essa deve esser soltanto un accenno, non un sunto

---

[1] Quello che si chiedeva a un pubblico d'oltralpe nella recitazione d'un Mistero, è indicato chiaramente nel Prologo della *Istorio de Sanct Poncz* (*Rev. d. lang. roman.*, XXXI, 318): *Affin que non vos tegno gayre Vulha vos trestous asetar, Quesa-vos et non parlé gayre: Acomense comm'a commenssar.*

[2] Nell'antico teatro francese il prologo è detto generalmente dall'*acteur*, cioè dall'autore del Mistero, o dal *protocolle*, che equivarrebbe al *souffleur*, o dal *meneur du jeu*, che sarebbe come a dire il *régisseur*, o anche da dei *messages:* v. P. DE JULLEVILLE, I, 246. Ne' *Miracles* tien luogo di prologo la predica. Spesso il Prologo è detto da un personaggio simbolico, e il caso più curioso è quello dei *Trois Doms*, dove il prologo è fatto da *Dame Silence*, cosicchè il Silenzio personificato, parla chiedendo altrui di tacere! Nell'antico teatro tedesco, il prologo è detto dal *Praecursor*, o *Vorläufer*, *Herolt* o *Ernholt*, *Einschreier* o *Ausschreier*, che in generale ritorna in fine a dire il *Beschluss*, o conclusione.

del dramma che sta per eseguirsi. Solo nel *san Giovanni Decollato* la troviamo straordinariamente protratta a dieci strofe. L'Angelo avverte che

> A pieno vi direm senza mancare
> Di punto in punto quel che vogliam fare;

e infatti dà un assai particolareggiato ragguaglio di quanto conterrà la Rappresentazione. Medesimamente soltanto nell'*Aman* il Prologo non è cantato dall'Angelo, ma da un coro di vedove ebree: se non che giova ricordare che l'*Aman* è di età assai tarda. Nella *Rappresentazione di Costantino* l'Angelo è sostituito da un *giovane con la citara;*[1] ma nulla impedisce che questo giovane non fosse vestito da Angelo.

In qualche altra Rappresentazione, invece di *Annunziazione,* o innanzi ad essa, sono poste scene a dialogo, che rammentano gli *Introitos* e le *Loas* del Teatro spagnuolo.[2] Nelle nostre Rappresentazioni i personaggi di queste *Frottole* introduttive sono ordinariamente de' giovani buoni o malvagi, i discorsi de' quali hanno relazione più o meno diretta ed immediata con quello che segue. Nella *Disputa al Tempio*[3] sono quattro giovani, due buoni e due cattivi, e i primi dànno a questi una severa lezione, e dopo vanno a veder la festa: della quale l'un d'essi, Antonio, espone l'argomento, confondendo la propria parte con quella del *festaiolo.* Nel *Miracolo della Maddalena*[4] troviamo il giovinetto Marco, devoto, e l'altro, Tommaso, dissoluto, che dall'andar alla taverna è dal primo distolto, e condotto invece a vedere uno spettacolo

> Onde resterà spenta
> La tua concupiscenza;
> Vedrai far penitenza
> A Maria Maddalena.

Più lunghe e più belle sono le Frottole che si trovano in capo alla *Invenzione della Croce*, di Lorenzo di Pier Francesco

---

1) *S. R.*, vol. II, pag. 187, 211.

2) Ticknor, *Hist. de la Literat. españ.*, Madrid, 1854, vol. II, pag. 372; vol. III, pag. 119.

3) *S. R.*, vol. I, pag. 223.

4) *Id.*, vol. I, pag. 391.

de' Medici, e all'*Abram e Agar* dell'Araldo. Nella prima è un padre e un figlio che si avviano alla festa, e così s' intrattengono in un metro, che è quello stesso della Farsa popolare:

« Che fa qui tanta gente, o che s'aspetta
Così insieme ristretta, — o padre mio? »
« Tutti questi han disio — veder la festa. »
« Adunque, padre, questa — è forse quella
Che mi paria sì bella, — or ch' i' t' udia,
Mentre andavàn per via — parlarne meco? »
« Quest' è quella ch' i' teco — ragionavo,
E però piano andavo; — acciò ch' a punto
Finissi a loco giunto — il mio parlare:
Qui s' ha rapresentare, — e questo è 'l loco. »
« Mostrami, o padre, un poco, — Constantino
Che, per voler divino, — a lui dormendo
Venne l'Angel, dicendo — che s'armassi
Della crocie, e poi andassi — a far la guerra. »
« Quello che 'l chiude e serra — tanta gente. »
« Massentio ov' è, s'a mente — io ben ritegno
Il nome, che ira e sdegno — del Signore
Lo condusse uscir fore — di Roma sponte,
Onde che lui e 'l ponte — rovinorno,
E così finì il giorno — la sua vita? »
« Quel colla faccia ardita — e disdegniosa,
E che par ch' ogni cosa — in vil pregio haggia,
E cui negli occhi raggia — crudeltate. »
« Quel che di santitate — era ripieno,
Di Jesù Nazzareno — sì buon servo,
Ch' a Constantin l'acerbo — mal via tolse,
Che Jesù così volse — e 'l fe' cristiano? »
« Quello un po' più lontano — in quella grotta,
Che successore alotta — era di Pietro:
È, come vedi, dietro — a' dua in tutto. »
« Quelle che 'n tanto lutto — eran pei figli
Pe' pravi e mal consigli — del nimico?
Intendi quel ch'io dico — e mi rispondi. »
« Nessuno il vero ascondi; — io so che spesso
Fanno a voi, come adesso — a me fa questo.
Elle ci saran presto. — Or chi il suo alatta,

Chi l'adormenta e gratta: — altri il suo culla,
E chi 'l suo trastulla — chè non pianga.
E perchè non rimanga — altro a sapere
Vedi Elena sedere, — e qui ascosta
È la crocie a sua posta; — or ti raccheta. »
« O padre, o chi vïeta — che non stiamo? »
« No, figlio, no, andiamo — e' ci è gran pressa,
Perchè la giente è spessa, — e forse male
Ti faresti, e non vale — dir poi: mi pento. »
« Pènsavi, e sia contento — alto m' apicchi,
Con man tanto mi spicchi — da costoro. »
« E' vien poi a noia loro — e traggon uova
E mele, e non ne giova — a chi ne tocca. »
« Dì alla gente sciocca — che s' acheti. »
« Come vuo' tu ch' io vieti — loro usanza?
La mia saria ignoranza, — e farien peggio. »

Fin qui il poeta ha trovato modo di fare la « rassegna dei dicitori, »[1] di quelli, cioè, che prenderanno parte al Dramma, e insieme ci ha dato un' idea del pubblico di coteste sacre feste fiorentine. Il quale, sul principio, come accade in ogni accolta di persone, radunate a diletto e spettacolo, rideva e gridava, ciascuno affannandosi a trovar il loco migliore a scapito altrui, e i fanciulli strillando per non poter vedere, o arrampicandosi per veder meglio, e gettandosi un contro all' altro uova e mele. Ma durante la recita non abbiamo nessun accenno che si facesse quel tumulto, onde si lagnano tanto gli antichi drammaturghi francesi[2] ed inglesi. Nè cotesto pubblico era un ritrovo di ladri

---

[1] *E' m' è piaciuto questo modo.... Calar la vela, e mandar gli intermedj Senza far la rassegna di chi dice:* Cecchi, *Acab.*, ediz. Le Monnier, vol. I, pag. 508.

[2] *A-on commencé, c'est pis qu'autan; l'un tousse, l'autre crache, l'autre pette, l'autre rit, l'autre gratte son c....; il n'est pas jusques à messieurs les pages et laquais qui n'y veulent mettre le nez; tantost faisant intervenir des gourmades reciproquées, maintenant à faire plouvoir des pierres par ceux qui n'en pouvent mais:* Des Laurier, citato dal Du Méril, *Développem. de la Tragédie en France,* negli *Études d'Archéol. et d' Hist. littér.*, Paris, Franck, 1862, pag. 178. — Pel pubblico inglese vedi la vivace descrizione che ne fa, su memorie contemporanee, il Taine, *Histoire de la Littér. angl.*, Paris, Hachette, 1863, vol. I, pag. 421.

e di donne di mal affare,[1] nè dovea immischiarsene il Bargello:[2] ma un uditorio devoto e curioso, al quale bastava la semplice raccomandazione preliminare del silenzio, e si quetava appena gli attori cominciavano. Un'attenzione sempre uguale e rispettosa li seguiva per tutto il corso dell'azione, in fine alla quale non era vana formula d'uso ringraziare della *grata audienzia.*[3] In Firenze, la Rappresentazione non era grossolano trattenimento dell'infima plebe, vòlto solo a temperarne gli istinti feroci e farle passare il tempo; era opera d'arte, alla quale coll'autore e cogli attori concorreva anche lo spettatore, che in essa rispettava non soltanto l'argomento sacro, ma anche quella invenzione ingegnosa, onde i fatti antichi e i caratteri storici rivivevano sulla scena.

Ma da questo punto del Prologo in poi il giovinetto del Dramma di Lorenzo si converte quasi in *corago* o *festajolo:*

> « Or su, perch' i' m' aveggio — tu non vuoi,
> Il dirò loro io poi; — e, se non s' usa,
> E' s' amette ogni scusa — a putti e stolti.
> Silenzio: ognun m' ascolti : — chi può segga;
> E s' alcuno è che vegga — altri in disagio
> Stringasi, e faciali agio, — e farà bene.
> Quel che la calca il tiene — troppo stivato
> Sarà savio aprovato — uscirsen fora;
> Chè gli è impossibile ora — dar loco a tutti.
> Le donne e gli altri putti — non sghignazino,
> Non ciarlino o sbevazino — o non tossino
> Sì forte, che non possino — gli altri udire.
> Constantin pien d' ardire — ora udirete
> Parlare, e lo vedrete — presto armarsi:
> Poi visto gli altri farsi — a la difesa,

---

[1] *Adieu, bel Hostel de Bourgogne Où maint garnement de filou.... Et où tous ses suppost s'assemblent Yvres de bierre et de petun Pour faire un tapage importun:* SAINT-AMANT, citato dal DU MERIL, *op. cit.*, ibid.

[2] Ad Angers nel 1486 si designarono tredici persone, fra le quali il luogotenente criminale, *pour fair faire silence:* DU MERIL, *op. cit.*, pag. 150. Sugli scandali delle platee di Parigi e sui provvedimenti di Polizia ne' secoli XVI e XVII, vedi la Prefazione del bibliofilo JACOB al *Recueil de farces, sotties et moralités du XV siècle,* Paris, Delahays, 1859, pag. XVI e segg.

[3] *S. R.*, vol. I, pag. 39.

Pèntesi della impresa, — e s'adormenta.
La crocie gli apresenta — e la figura
L'Angel di Dio, e cura — il ponte adosso
Caggia a Massentio, mosso — a fargli oltraggio.
Poi Constantin, non saggio, — in far cristiani
Morir mette le mani: — onde lebroso
Diventa; e po' ch'ascoso — Silvestro era,
Il fa venir, chè spera — esser guerito
Da lui, onde esaldito — grazia rende
A Dio, e solo attende — sia cercata
La crocie, qual trovata, — è conosciuta,
Perchè l'alma ha renduta — al corpo morto.
Or su, è tanto ho scorto — una gracchiuola;
Silenzio: corri, vola; — e' si vôl porre.
Non vedi tu ch'un corre — e non ritarda
E questa gente il guarda — e si rassetta? »[1]

All'*Abram e Agar* serve d'introduzione il dialogo di un padre e due figliuoli: *E prima è per Annunziazione un padre con due figlioli: uno cattivo chiamato Antonio, l'altro buono chiamato Benedetto.* Questa *Frottola* è un piccolo dramma che s'incorpora nel dramma principale, perchè non solo il padre conduce il figlio non buono alla Rappresentazione, per fargli vedere *cosa che sia tutta per lui*, ma alla fine Antonio gli si getta ai piedi, e paragonandasi ad Ismaele, riconosce che meriterebbe d'esser cacciato. A questi tre personaggi si mescolano anche un *Festajolo* che ai curiosi giovanetti dà notizia dello spettacolo, e un gobbo, che è destinato a recitare nel dramma, e che arriva tutto affannato. Questa cornice della *Rappresentazione di Abramo ed Agar*[2] è cosa saporitissima, tutta piena di vivezza e di verità, e piacque tanto, che fu stampata anche a parte,[3] e il popolo durò lungo tempo a leggerla e a cantarla.[4] Sullo stesso stampo è anche condotta la citata *Frottola* posta in capo al *Miracolo della Maddalena*,[5] dove i due giovanetti, Marco devoto e Tommaso dissoluto, interloquiscono non solo in principio e in fine, ma

---

1) Cod. Magliab., VII, 374.
2) *S. R.*, vol. I, pag. 2.
3) Batines, *Bibliografia*, pag. 84.
4) Palermo, *op. cit.*, pag. 485.
5) *S. R.*, vol. I, pag. 392.

anche nel mezzo, come il coro greco, manifestando i sentimenti in loro prodotti dall'azione che veggono.

Particolar carattere hanno le *Frottole* che precedono alcune di quelle Rappresentazioni, che diremmo proprie a' conventi femminili. Veggasi, ad esempio, quella che precede la *santa Teodora*.[1] È un grazioso quadro delle piccole guerricciole, delle gare puerili, delle convenienze teatrali di coteste santerelle di monastero. Le monache, intanto che il pubblico sta *in sala* aspettando il cominciare dello spettacolo, sopra una scena che dovrebbesi supporre diversa da quella innanzi alla sala stessa, si bisticciano fra loro per le parti che hanno a fare, pe' vestiti che hanno a mettersi: sembra a ciascuna che le altre siensi tolte per sè

Le catene d'oro,
Le collane e gli anelli,
E' cuffioni, e' cappelli,

lasciando alle compagne soltanto cenci e stracci: finchè l'autorità di qualche più savia compagna rimette l'ordine e la pace in quel piccolo mondo monastico, sconvolto da vanaglorie profane. Simile a questo dialogo è un altro intitolato: *Frottola di tre Suore*,[2] che sta da sè e può adattarsi a varie Rappresentazioni, per lietamente intrattenere il pubblico, mentre si allestisce la festa. Viene prima suor Giuditta sbuffando:

Uh, i' non posso più
  Tanta stracca mi sento!
E' gli è un giramento
  A vestir tanta gente:
I' sono impazïente,
  E lor son fastidiose.

Quando ha finito di spassionarsi, e si rallegra che

Ora può cominciarsi,
  Chè son tutte vestite,

passa suor Maria, tutta stizzita, perchè non le è stata assegnata una parte nella commedia. Finge essa di non saper nulla dello spettacolo, nè conoscere che cosa si dia in quella sera:

---

1) *S. R.*, vol. II, pag. 324.

2) Stampato nel giornale *L'Etruria* del 1852, II, 174.

Vo' sapete ch' i' soglio
Darmi pochi pensieri,
E ch' i' sto volentieri
Da me soletta in cella.

Suor Giuditta le risponde che voleva darsi il *Re Superbo*, ma poi si sono risolute pel *sant'Alesso:*

E' gli è pure a quest' usci
Le polize attaccate. —
Non l'avevo guardate,

risponde l'altra sprezzantemente. Le parti sono così distribuite: suor Maddalena fa la parte principale, ed è

suto una pena
A fargli tòrre i versi:
Di poi la gli avea persi,
Riscriver bisognòe.

Suor Giuditta fa da padre di sant'Alesso, suor Angiola da madre, suor Massimilla da papa: e la sposa è suor Umiltà bella. Entra intanto in scena suor Orsola a dire che le attrici

Le non voglian più fare
La commedia d'adesso.

Si leva presto presto la scala che doveva in quella figurare, come giaciglio del protagonista: si rifanno altre *polizze* da appiccar agli usci per notizia degl' intervenuti, e dopo, *segue quel che ha a essere:* vale a dire, che questa *Frottola* è buona per ogni Rappresentazione.[1]

All'*Annunziazione* corrisponde la *Licenza*[2] che cantasi in fine, e che è generalmente posta in bocca al medesimo personaggio che ha fatto la prima, cioè all'Angelo, senza che tuttavia manchino casi, ne' quali o difetta del tutto, o l'uditore vien con-

---

[1] Parecchie Frottole da servire di Prologo o di Epilogo a Rappresentazioni monastiche trovansi nel Cod. Magliab., VII, 80. Vi è, fra l'altre, una *Frottola di certi giovani che vanno a una Compagnia a veder fare una commedia;* una *Frottola di due contadini, Beco e Nanni*, ecc.

[2] Per la *licenza*, detta *épilogue* ne' Misteri francesi, v. P. De Julleville, I, 252 e segg.

gedato da altro attore, che abbia avuto parte importante nell'azione. Così nella *Regina Ester*,[1] quegli che licenzia è Mardocheo; nella *Disputa al Tempio*,[2] Maria; nel *Costantino*,[3] lo stesso Imperatore; nel *sant'Onofrio*,[4] san Panunzio; nella *sant'Orsola*,[5] la protagonista; nella *Stella*,[6] il padre della eroina; il regal sposo nella *Rosana*,[7] e così in altre. Nella *Rappresentazione del Figliuol prodigo*,[8] come quella che dal Castellani era essenzialmente destinata ad ammaestramento della gioventù, esce in fine *un giovinetto con la lira, e dice la moralità della parabola.*

È chiaro a che serva la *Licenza;* con essa si annunzia il compimento della festa, si ringrazia l'uditorio della benigna accoglienza, si scusano le imperfezioni dello spettacolo, e si promette di far meglio, invitando spesso a qualche altro esperimento, che il più delle volte si promette per l'anno futuro. Onde nel *san Giovanni Decollato:*

> Iddio vi scampi dagli eterni danni,
> A voi grazia conceda senz'affanno:
> Noi vi ristoreremo quest'altr'anno.

E identicamente nel *Vitel sagginato,* ch'è una forma del *Figliuol prodigo:*

> Noi vi ristoreremo quest'altr'anno.

e più breve nell'*Abram e Agar:*[9]

> A Dio, e ristorarvi.

Formula che si ritrova anche presso i comici, come nell'*Ammalata* del Cecchi:

> Spettatori, se
> Sete stati a disagio, perdonateci:
> A ristorarvi un'altra volta;[10]

e nello *Sciato* dello stesso Autore:

---

1) *S. R.*, vol. I, pag. 166.
2) *Id.*, vol. I, pag. 240.
3) *Id.*, vol. II, pag. 234.
4) *Id.*, vol. II, pag. 407.
5) *Id.*, vol. II, pag. 444.
6) *S. R.*, vol. III, pag. 358.
7) *Id.*, vol. III, pag. 414.
8) *Id.*, vol. I, pag. 386.
9) *Id.*, vol. I, pag. 39.
10) *Ediz. cit.*, vol. II, pag. 179.

E se Dio ci concederà vita, noi
Vi promettiam di ristorarvi;[1]

e nei *Lucidi* del Firenzuola: *Addio, a ristorarvi un'altra volta:* il che non vuol dir punto, come opinò il Palermo, che dagl' intervenuti si usasse « terminata la festa, dare una qualche cena o ristoro ai rappresentanti: »[2] chè, se fosse, sarebbe una canzonatura il prometterla per l' anno venturo; e del resto, la formola è in bocca agli attori, e il ristoro è posto nel maggior piacere che gli uditori avranno in altra occasione.

Nella *Licenza* si spuntavano le armi alla critica malevola, confessando gli errori in che si fosse caduti, come nell'*Abram e Agar:*[3]

S' è fatto qualche errore
Com' è nel fare usanza,
Non di poca importanza,
E massime ne' versi,
Nè si buoni nè tersi
Come si potre' fargli;
Ed anche nel cantargli
Qualcuno inavvertente:
Ma universalmente
È stato da laudare.

Non altrimenti troviamo nel teatro spagnuolo:

Perdonad las faltas nuestras....
Perdon de sus muchos yerros.[4]

Qualche volta non agli spettatori, ma si chiedeva indulgenza a quella stessa divinità, al cui onore eran indiritte le fatiche dei recitanti; onde nel *Salomone:*

E se fussi commessa alcuna cosa,
La quale ad imputar fussi d'errore,
Preghiam la Majestà sua gloriosa
Come benigno e sommo Redentore
Che ci perdoni;

---

1) *Ediz. cit.*, vol. II, pag. 396.
2) *Op. cit.*, pag. 387, 395.
3) *S. R.*, vol. I, pag. 38.
4) TICKNOR, *op. cit.*, vol. III, pag. 110.

e nell'*Abele e Caino:*

> E se fusse commessa alcuna cosa,
> Mancata per errore o per difetto.
> A Dio perdon chiegiam.

Ma non poche volte alla *Licenza* è sostituito addirittura, e più spesso soggiunto, qualche canto ecclesiastico o popolare. Termina il *Costantino*[1] col *Te Deum*, e così pure l'*Esempio di san Bernardo,* ove è intonato da *tutti quelli che hanno fatto questa Rappresentazione:*[2] ma le più finiscono con una Lauda divota, come la *santa Dorotea*, la *sant'Agnese,* la *sant'Agata,* la *santa Eufrosina*, il *Mosè,* la *Purificazione,*[3] la *Resurrezione,*[4] il *Miracolo della Maddalena,*[5] la *sant'Eufrasia,*[6] i *Sette Dormienti,*[7] l'*Agnolo Ebreo,*[8] e, per farla breve, una grandissima parte. Era questo quasi il suggello finale che allo spettacolo confermava il suo carattere divoto, e ribadiva il concetto che il sollazzo non era lecito se non accompagnato da sensi di pietà.

A queste Laudi spesso si aggiungono atti di devozione, confacenti al soggetto. Ne' *Sette Dormienti* la Lauda è cantata andando a processione il Vescovo, il Prefetto e l'Imperatore; il *san Lorenzo* finisce col solenne accompagnamento funebre del Martire. Invece le Rappresentazioni che non trattano di passioni e di martirj, si compiono in altra forma. Il *san Venanzio* del Castellani finisce con un trionfo romano: *E' Romani escono dal castello col carro trionfale, e con le spoglie e con le trombe,* e dopo che colui ch' è sul carro trionfale dice un' ultima stanza inculcando l'amor di Dio, *partonsi con suoni e trombe, e vanno a Roma.* Nel *Re Superbo* tanta è la gioja del convertito peccatore, ch'egli stesso intima una danza finale:

> Su, servi, per poter il ciel godere
> Trovate e' suoni, e si balli una danza;

---

1) *S. R.*, vol. II. pag. 234.
2) Cod. Riccard., 2816.
3) *S. R.*, vol. I, pag. 221.
4) *Id.,* vol. I, pag. 355.
5) *S. R.*, vol. I, pag. 424.
6) *Id.*, vol. II, pag. 321.
7) *Id.*, vol. II, pag. 378.
8) *Id.*, vol. III, pag. 497.

E fuggiam l'ozio ch' è pessimo male:
Pigliam piacere or qui spirituale.[1]

Ugual conclusione è nella *Stella:* l'allegrezza del Re per aver trovata la figlia è siffatta, ch'ei vuole che

Ognuno in festa sia ed in danzare:
Su, suonator, cominciate a suonare;[2]

e similmente nella *Rosana:*[3]

Or suoniamo e balliamo e facciam festa.

Piacere spirituale chiama l'autore del *Re Superbo* questi umani diletti, che dalla natura del luogo e dalla qualità dell' occasione erano purificati; nè balli di tal fatta dovevano parer nuovi o strani in Firenze, che a' tempi del Savonarola aveva visto le sacre danze de' Piagnoni in Piazza san Marco.

III

METRO E CANTO DELLE RAPPRESENTAZIONI

Come ogni altra forma della più schietta letteratura popolare, la Rappresentazione è in poesia: nè si sarebbe certo neppur concepito che avesse potuto essere d'altra maniera. La dicitura prosaica del Dramma poteva essere pensata e messa in opera soltanto da letterati; laddove presso il popolo non sarebbesi mai capito che potesse separarsi il concetto drammatico, naturalmente poetico, dalla corrispondente veste poetica.[4]

---

1) *S. R.*, vol. III, pag. 198.

2) *Id.*, vol. III, pag. 359.

3) *Id.*, vol. III, pag. 414.

4) Non ricordo che nelle *Rappresentazioni* si trovino pezzi in prosa: e neanco ne' *Misteri*, salvo nell' *Istoria di s. Ponez,* dove parecchi « documenti » cioè lettere fra l' imperatore e i suoi officiali sono in prosa, quasi a dar loro maggior apparenza di verità. I romantici moderni, allo stesso fine, e non per seguir Shakspeare, che mescolando la prosa col verso ob–

Il metro quasi costante, e potrebbe dirsi proprio, della Rappresentazione toscana è l'ottava rima: metro che, per quanto nobilitato dall'arte e sempre da questa usato nell'epica più sublime, era nato fra il popolo, dal popolo perfezionato, e anche adesso è rimasto alla improvvisazione volgare. Nell'Umbria invece abbiamo già visto come la sacra drammaturgia si giovasse della strofa ottonaria propria alla lirica plebea, e della strofa mista di endecasillabi e settenarj, che la Ballata prese per sua; ma vedemmo anche che ben presto se ne scostò, come ne porgono esempio le *Devozioni*, per adottare invece il metro della poesia narrativa, colla quale il genere drammatico aveva maggior connessione che non colla lirica. Via via, dunque, che il sacro componimento si andò dilungando dalla primitiva ispirazione e dalla sua originaria parentela colla Lauda, e tentò sempre più di assumere indole oggettiva, impersonale, indipendente, sempre più sentì ancora che meglio gli si affaceva quella versificazione, onde già la narrativa popolare faceva uso ne' cantari di argomento eroico o religioso. Nè vi era scelta possibile, e ormai forse era esausta la vena dell'invenzione ritmica. La terzina, dopo l'esempio dantesco, doveva parer riserbata ai tèmi più gravi e nobili; il verso sciolto, se pur era già inventato,[1] al popolo che ama il solletico della rima non doveva garbare, e anche da' poeti dell'arte fu messo in opera assai tardi. L'ottonario con la strofa smozzicata degli ultimi due versi e ridotta a due sole alternazioni di rima, restò all'umile *Maggio* campagnuolo: ma la Rappresentazione cittadinesca e semiletterata si appropriò l'ottava rima in versi endecasillabi, e vi si tenne quasi sempre fedele.

Le eccezioni che si possono fare a questa norma generale sono sì poche, che appena merita farne menzione, e certo si debbono a poeti nè di condizione nè d'intelletto popolari. L'*Aman*, già più volte citato, è un misto di tutte le forme di versifica-

---

bediva ad altre ragioni, hanno qualche volta introdotto ne' loro drammi dei pezzi in prosa. Così nel *XXIV Febbrajo* di WERNER è in prosa un atto d'usciere: e nel *Cromwel* di V. HUGO una pretesa lettera di Mazarino.

[1]) Alludo al *Mare amoroso*, attribuito a Brunetto Latini, circa il quale però non sono scevro di dubbj, così circa al tempo, come rispetto all'autore.

zione, ed è chiaro che in esso l'autore anonimo volle far sfoggio della propria versatilità e dottrina: qualche pezzo in terza rima è qua e là nella *Dorotea*, ove alla foggia quattrocentista è intitolato *ternale* un lamento amoroso, in che si tratta del *freddo Arturo*, delle *sagitte* di Cupido, di Giove, di Leandro, di Perseo, d'Achille e di Dido: classiche e mitologiche reminiscenze, che svelano l'indole letteraria e pedantesca del poeta, il quale sa perfino incastrare nel sacro dramma un sonetto colla coda; ed un sonetto è fatto per passatempo dal protagonista, nel *Sansone*. Con un *ternale* ha fine anche l'*Annunziazione* del Belcari,[1] anche lui poeta dotto: e similmente la *santa Teodora*,[2] che già supponemmo composizione monastica, e che se pur fosse del Pulci, certo egli avrebbe fatto ad istanza di monache: forse di quelle di Ripoli, che gli stamparono il *Morgante*. Nelle altre Rappresentazioni del miglior tempo e della più schietta indole popolaresca, il metro solito non cangia se non nelle Laudi intercalate o finali, o nelle Frottole che servono da Prologo, ove troviamo il ritmo consacrato de' settenarj a coppia. Ma è notevole che quando nel Dramma diasi luogo ad una predica, si usi quasi costantemente la terzina, come metro più confacente a soggetti morali e dottrinali; ond'è che Cristo nel *Miracolo della Maddalena*,[3] Origene nella *Rappresentazione di santa Barbara*,[4] Timoteo in quella *di Costantino*,[5] predicano tutti quanti in terza rima.

Ma nelle Rappresentazioni di età posteriore e di uso monastico, veggiamo porsi da banda l'antico ed unico metro, e farsi drammi polimetri, mischiando insieme frottole, ottave e terzine, come nel *Don Benigno, Commedia di un giovinetto monaco, il quale avera tentazione di uscir dalla religione, a cui Gesù Cristo gli apparve, et fecelo ritornare*:[6] o frottole e ottave, come nella *Commedia di un prete e di un ladrone che si convertì per la virtù del nome di Gesù*.[7] Qualche volta la

---

1) *S. R.*, vol. I, pag. 180.
2) *Id.*, vol. II, pag. 346.
3) *S. R.*, vol. I, pag. 397.
4) *Id.*, vol. II, pag. 81.
5) *Id.*, vol. II, pag. 195.
6) Cod. Riccard., 2546; Cod. Magliab., VII, 973.
7) Cod. Ricc., 2546.

intera Rappresentazione fu condotta sul metro proprio della *Frottola*, come in una di *san Francesco*, che porta la data del 1527,[1] o in terza rima, come una *Rappresentazione di san Giovacchino e sant'Anna*, che anche dalla divisione in atti mostra essere del secolo XVI inoltrato.[2] Se ne ha anche qualcuna che va tutta sul metro della Ballata, come alcune Laudi umbre; e se tale è, forse per solo fastidio dell'ottava rima e amor di novità, una Rappresentazione inedita e di età tarda di *san Bartolommeo*,[3] un'altra invece sulla *Adorazione de' Magi* si direbbe assai più antica, o almeno composta sullo schema umbro tradizionalmente conservato per tale argomento.[4] Si provarono, così, varie forme per uscir dal vecchio, finchè il Cecchi non introdusse anche per questa sorta di componimenti drammatici il verso sciolto, ond'ebbe quasi a vantarsi nel Prologo dello *Acab*,

> Che se l'Istoria è antica, la maniera
> Sarà moderna; chè chi l'ha composta
> Gli ha tolto via quel non so che di vecchio,
> Per dir così, che dava lor la rima,
> Perchè e' l'ha fatta in versi sciolti.[5]

Il solo passo che si lasciò compiere ai drammaturghi del secolo XVII,[6] fu di adoperare, e non ne abusarono, la prosa:[7]

---

1) Cod. Riccard., 2900.

2) Cod. Magliab. Strozz., 1228 (II, VII, 8).

3) Cod. Magl., VII, 488, F. 3, Camald.

4) Cod. Riccard., 2893. Inc.: *O devote persone Per carità tutte vi vo' pregare Che senza far tenzone Con gran silenzio dobbïate stare.* Indi viene il primo Re: *Tutto meravigliato*, ec. Il secondo: *Io mi sono partito.* Il terzo: *Questo mirabil segno*, ec. È dunque una cosa stessa coll'*Adorazione*, che il sig. De Bartholomaeis trovò in un cod. senese, e che accennammo qua addietro (pag. 282) e che, mentre rivediamo queste stampe ci giunge in un Estratto dal vol. VI, 1° semestre, fasc. 8, dei *Rendiconti dei Lincei* (seduta del 20 Aprile 1890).

5) *Ediz. cit.*, vol. I, pag. 504.

6) Non faccia caso vedere in prosa l'*Acqua vino* stampata dal Dello Russo fra le *Commedie inedite* del Cecchi, Napoli, Ferrante, 1869: perchè il buon uomo, specie variata di Mr. Jourdain, non si accorse che aveva per le mani un componimento in versi.

7) Il Lasca invece disapprova in un suo componimento il far Commedie in versi: *E se poesia mai sotto le stelle Si debbe in prosa in questa lin-*

chè dovette parere un avvilire di soverchio coll'umiltà del comune discorso i soggetti consacrati dalla religione e dalla poesia.

Non disgiunge mai il popolo, nel suo pensiero e nelle consuetudini, la poesia dal canto; ond'è che la Rappresentazione era cantata, e tanto più ne' primi tempi, quando più viva era la memoria dell'origine sua dalle cerimonie ecclesiastiche e dalle Laudi. Ma nell'età del maggior incremento è da credere che fosse in alcune parti semplicemente declamata, in altre cantata; e se dobbiamo credere a Vincenzo Borghini, tal mutamento avvenne a' principj del secolo decimosesto. « La festa (ei dice) facevano in canto: che per un pezzo parve una bella cosa.... Il primo, mi vo' ricordare, che togliessi via il canto fu l'Araldo,[1] in quello che tutti i fanciulli del mio tempo sapevano a mente *Anton chi chiama*, benchè la festa, come la chiamavano, fu pur recitata in canto, ma quel principio solo fu recitato a parole, che parve nel principio cosa strana; però fu gustata a poco a poco, e messa in uso. Ed è cosa mirabile quanto quel modo di cantare si lasciasse in un tratto, che non se n'è veduta ne' nostri tempi alcuna, eccetto che una o due, che più per l'artificio e l'apparato che per la materia, alla venuta di qualche gran Principe si sono recitate, come quelle della Compagnia dell'*Orciuolo* e dell'*Agnese*. »[2] Ora se il Prologo dell'*Abram e Agar* accenna, come addietro notammo, ai tempi del Savonarola, bisognerebbe concludere col Borghini che tal novità de' pezzi recitati e non cantati, non risalga più addietro del Cinquecento. Ma a noi pare che qui non sia intieramente da fidarsi al dotto antiquario: chè altre Rappresentazioni più antiche troviamo noi, nelle quali non tutto andava sul canto.

---

gua fare, È dessa veramente la Commedia. Che troppo in versi altrui rincresce e tedia.... Infino a oggi non s'è recitata Commedia in versi mai che sia piaciuta.... E da qui innanzi vedrem rimanersi Solo a' pedanti il far Commedie in versi: Rime, ediz. Moücke, vol. II pag. 131.

[1] Il PALERMO, *op. cit.*, vol. II, pag. 485, argomenta che Giambattista Dell'Ottonajo, morto nel 1527, e l'Araldo sieno una stessa persona: e la cosa ci par probabile, perchè se ne' tempi anteriori vi furono altri poeti conosciuti col nomignolo di *Araldo*, nessun altro ne conosciamo così denominato pe' tempi posteriori al Frate.

[2] Dal Ms. Magliab., 10, 116, 44, recato dal PALERMO, *loc. cit.*

Così, ad esempio, nell'Annunziazione del *san Giovanni e Paolo* è scritto:

> Senza tumulto sien le voci chete,
> Massimamente poi quando si canta,[1)]

e dalla didascalìa apparirebbe che solo una volta nel corso del dramma si cantasse,[2)] e non più che per la durata di una stanza:[3)] che veramente sarebbe troppo poco, rispetto a quella raccomandazione. Debbesi, dunque, credere che già da più tempo si usasse certi pezzi cantare e certi altri recitare: ma poichè non sempre nelle stampe si trova indicato quando cangiavasi modo, così a noi non è dato conoscere certe consuetudini e convenzioni, che dovevano invece esser note appieno a' recitatori del tempo. Così, ad esempio, nella *Resurrezione di Cristo* si legge: *Giugne Cristo in forma di peregrino e dice senza canto a parole; e così seguiton a parole tredici stanze seguente:* dopo le quali invece si nota: *Luca dice cantando, e seguitasi tutto il resto in canto.*[4)] Ora ognun vede che sarebbe molto difficile rinvenire le ragioni di tale diversità di profferenza. Così anche nel *Miracolo della Maddalena* la Frottola a dialogo va sempre, come quella dell'Araldo, *a parole*, salvo i versi ultimi, e come di conchiusione, che sono cantati;[5)] evidentemente per ricongiungere insieme la parte declamata con quella da cantarsi. Nella *santa Dorotea* sembrerebbe che tutto dovesse essere cantato, salvo il *ternale* che è *a parole,* come trovasi ingiunto anche nella *santa Barbara*, per la predica di Origene.[6)]

Tuttavia, quando leggiamo nel principio della *santa Barbara* stessa:[7)]

> Reciterem con dolci voci e canti;

---

1) *S. R.*, vol. II, pag. 237.

2) Ma fors'anche senz'avvertirlo espressamente, è in canto la preghiera di Paulo, Gallicano e Giovanni (*S. R.*, II, 251) e l'altra che *dicono insieme* (pag. 264), i due martiri.

3) *S. R.*, vol. II, pag. 249.

4) *Id.*, vol I, pag. 347–49.

5) *Id.*, vol. I, pag. 393, 403, 416, 423.

6) *Id.*, vol. II, pag. 81.

7) *Id.*, vol. II, pag. 72.

e in quello della *Resurrezione:*[1]

Questo Misterio gloriöso e santo
Vedrete recitar con dolce canto;

e nella *sant'Orsola:*[2]

Che d'Orsola clemente, onesta e pura,
Noi possiam recitar con dolce canto;

e nella *Stella:*[3]

Carità, fede, speranza ed amore
Conterrà tutto l'odïerno canto;

e così in altre assai, dobbiamo ragionevolmente conchiudere che nella massima parte delle Rappresentazioni il canto fosse forma originaria e consueta: la dicitura libera, eccezione.

Non tutto però andava sulla stessa intonazione.[4] E poichè è da credere che le Annunziazioni e le Licenze, non che le preghiere e invocazioni a Dio o a' Santi, che frequenti ricorrono ne' sacri drammi, fossero sempre cantate, è probabile anche che avessero una propria e speciale modulazione. Ritenevano la propria musica i pezzi liturgici, come ad esempio il *Tedeum*,[5] che per avventura avesse luogo in mezzo o in fine dello spettacolo; e così anche quelli della liturgia popolare, cioè le Laudi: delle quali ciascuna aveva un'aria sua propria, il più delle volte tolta a prestito da canzonette profane:[6] ond'è che la Lauda della *santa*

---

1) *S. R.*, vol. I, pag. 330.

2) *Id.*, vol. II, pag. 413.

3) *Id.*, vol. III, pag. 319.

4) La *Santa Agnese* provenzale si canta quasi tutta su diverse arie di canzoni sacre o profane, che sono indicate nelle *Didascalìe*, e allora il metro ordinario cangia, secondo sono o albe o cobbole o planti, ec.

5) *Puossi cantare il Teddeo: Miracolo del Monaco*, in PALERMO, *op. cit.*, pag. 351.

6) Dell'usurpare che le poesie sacre facevano della lor musica alle poesie profane, ho dato saggio in un articolo sulla *Poesia popolare italiana*, nella *Rivista di Firenze*, Anno 1858, fasc. IV, pag. 123, e in altro sulla *Poesia popolare fiorentina del secolo XV*, nella *Rivista Contemporanea*, Anno 1862, fasc. XXX, pag. 387, recando varj principj di canzoni popolari profane posti come indicazione musicale in fronte a Laudi spirituali: il che fu poi avvertito anche dal SETTEMBRINI, *Storia della Letter. ital.*, Napoli, 1866, vol. I, pag. 309. Vedi in proposito la Tavola posta dal GALLETTI, pagina LVI, in fondo alla sua raccolta di *Laudi spirituali antiche*, Firenze,

Margherita[1] si avverte doversi cantare come le *vaghe montanine* del Sacchetti. Altra musica profana vòlta al sacro è quella che troviamo accennata nel *Miracolo del Monaco*, ove la didascalìa annota: *Dice così cantando come e' rispetti*:[2] chè rispetti e strambotti[3] avevano, come al dì d'oggi, una o due modulazioni costanti. Certi pezzi poi è chiaro che si allontanavano dalla nota musicale predominante in tutta la Rappresentazione: tale sarebbe nella *sant'Agnese* il *bel canto* che dovevasi fare intorno all'ara di Vesta, e l'altro *bel canto*, col quale si conchiudeva l'*Abramo ed Agar*.[4] Di tal sorta doveva anche essere quello di una vergine ebrea in *su la lira* che trovasi nel *san Tomaso*.[5] Ma altri pezzi poetici, oltre i su notati, dovevano avere un canto proprio, come i bandi, de' quali nessuna Rappresentazione manca, dacchè nel *san Giorgio* trovasi: *Sonato, canta a bandire*. Pare evidente, dunque, che dovesse esservi una modulazione speciale alle stanze gridate dai banditori. Ma men chiaro è, sebbene debba anche qui vedersi una foggia particolare di canto, che cosa voglia dire quel che leggiamo di Pilato nella *Resurrezione: Risponde cantando alla imperiale*;[6] più intelligibile invece riesce la didascalìa dell'*Abramo ed Isac*:

1864. Dai libri a stampa e dai codici potrebbe trarsi ricca mèsse di principj di canzoni popolari smarrite. Ma in parte potrebbero ancor rinvenirsi, delle quali talune sarebbero anche d'importanza storica, come quella accennata nel Cod. Magliab., VIII, 367: *Chi vedesse il conte Carmignola Cavalcar per lo Bresciano*. Ma una più ampia raccolta di principj di canzoni, la musica delle quali ad altre si adattava, ho indicato negli *Studj sulla poesia popol.*, pag. 431 e segg.

1) *S. R.*, vol. II, pag. 129.

2) PALERMO, *op. cit.*, pag. 346. Anche la *Lauda* di FRANCESCO D'ALBIZO (ediz. Galletti, pag. 55) cantavasi « come gli strambotti o vero rispetti, » e così altre.

3) Nella stessa Rappresentazione leggesi: *Cantino qualche strambotto*: PALERMO, *op. cit.*, pag. 355.

4) *S. R.*, vol. I, pag. 36.

5) *Id.*, vol. I, pag. 433.

6) *Id.*, vol. I, pag. 331. Con questa denominazione si potrebbe confrontare quella francese di *canto reale* (*champ royal*) su cui vedi ROSIÈRES, *Le refrain dans la litter. du m. a.* (nella *Revue d. tradit. popul.* 1888), e il mio articolo *Misteri e Sacre Rappres.*, nel *Giorn. St. d. Lett. Ital.*, vol. XIV, 158.

Abramo tutto lieto dice questa stanza a ballo, [1] cioè sull'aria delle Ballate di metro endecasillabo.

Trovansi anche canti a due e a tre voci, come nel *san Tommaso*, nel *Saul*, e altrove; e canti all'unisono di più persone, specialmente d'invocazione o preghiera.[2] E parecchie volte le voci dovevano essere accompagnate dagli strumenti, come espressamente è detto per una canzonetta *sopra suoni gentili* nel *Costantino*,[3] e per due stanze cantate da ballerini nella *Conversione della Maddalena.*[4] Un violino, una viola, un liuto servivano al recitante per prendere la perfetta intonazione, e per mantenerla giusta e continuata tutto il tempo che durava la sua parte. E che gli strumenti musicali non mancassero alla Rappresentazione, si rileva da più luoghi. Certamente si preludeva per tal modo allo spettacolo, appunto come usavasi nell'antichità:[5] e valgono a provarlo le ultime parole del Festajolo nel Prologo dell'*Abramo ed Agar: Orsù, date ne' suoni;*[6] e che alcune altre Rappresentazioni avessero termine colla musica, lo dicono le già citate parole finali della *Stella*[7] e della *Rosana.*[8] Senza dubbio poi la musica era necessaria agl'intermezzi, quando questi dal teatro profano s'introdussero anche nel sacro onde nella *santa Uliva* è raccomandato che ad ogni principio e fine degl'intermezzi debbano *i deputati al suono suonare alquanto prima.*[9] Di quelli della *Esaltazione* del Cecchi sappiamo che fu compositore della musica Luca Bati, *uomo in quell'arte molto eccellente;*[10] ma di queste oziose inframmesse nate cogli spettacoli cortigianeschi[11] la Rappresentazione non si giovò se non

---

1) *S. R.*, vol. I, pag. 54.

2) Ad esempio: *S. R.*, vol. I, pag. 237.

3) *S. R.*, vol. II, pag. 200.

4) *Id.*, vol. I, pag. 263.

5) Du Meril, *Hist. de la Comédie*, Paris, Didier, 1864, vol. I, pagina 308.

6) *S. R.*, vol. I, pag. 13.

7) *Id.*, vol. III, pag. 359.

8) *Id.*, vol. III, pag. 414.

9) *Id.*, vol. III, pag. 290, 307.

10) *Id.*, vol. III, pag. 125.

11) Nel *Sacrificio* del Beccari, nell'*Aretusa* del Lollio, nello *Sfortunato* dell'Argenti, tutti spettacoli ferraresi, fece la musica Alfonso Della Viola: vedi Quadrio, vol. V, pag. 452.

presso alla sua ultima decadenza. Notisi poi che, rifugiatasi nei monasteri, la Rappresentazione, anche non spogliandosi della rima e del verso, rinunziò alla musica, onde l'*Esemplo di santa Caterina di Colonia cavato da' Vincenzo storiale* è detto *da recitare in verbis*, e più esplicitamente della *Rappresentazione di santa Matilde di Scozia* è detto: *Recitasi in verbis senza canto.*[1]

Ma quel che fosse il canto ordinario e normale della antica Rappresentazione, non ci è dato affermare. Ben può dirsi soltanto che dovesse avere qualche rassomiglianza col canto fermo, e ciò dovremmo congetturare anche ripensando il carattere divoto e l'origine prima dello spettacolo. Del resto, anche i pezzi speciali dovevano aver la stessa indole, come si rileva dalle didascalie del *Sansone: Fanno sagrificio, e cantano un inno figurato.... Suonasi e ballasi: non stare' male un canto figurato.* Anche ciò che dice il Vasari parlando della rinnovazione delle vecchie feste fiorentine, fatta per onoranza della granduchessa Giovanna, che cioè i Profeti e le Sibille cantavano con *quel modo semplice e antico,*[2] ci riconduce alle fogge proprie del canto gregoriano. Certo è da dolere che il Cionacci in certi suoi appunti conservati nella Magliabechiana,[3] e donde in parte trasse le *Osservazioni* preposte alle rime di Lorenzo, dica: « Il canto delle antiche Rappresentazioni è il seguente, messo in nota per maggior intelligenza di esso, dal signor Matteo Coferati, sacerdote fiorentino e gran maestro di canto fermo, avendo fatta questa fatica a mia istanza, » e poi o si sia dimenticato di aggiungere quella trascrizione musicale, o una mano rapace di là l'abbia tolta. Ma forse a qualche erudito cultore della storia della musica non riuscirà impossibile ritrovare esempj anche di quella delle Rappresentazioni: la quale, come al dì d'oggi i pezzi d'opera, non cantavasi soltanto nel giorno e nel luogo dello spettacolo, ma ripetevasi anche fuori e per onesto passatempo: onde il Bargagli, novellatore senese, ci racconta di tal giovinetta baldanzosa e procace, che non stava « serrata tutta sola in camera, nella maniera che far si vede di molte pulzelle sue eguali, per occuparsi o doversi spassare intorno agli orticelli solamente, ed

---

1) Cod. Riccard., 2931.

2) *Ediz. cit.*, vol. XIII, pag. 343.

3) Ms. Magliab., VIII, 9.

a' testi delle viuole od alle gabbie degli augellini, ovvero in darsi a vestir bambocci, ed imparar l'aria delle Rappresentazioni. »[1] Le fanciulle, adunque, educate all'antica e alla casalinga, rallegravan la loro solitudine semi-monastica colle arie tradizionali de' devoti spettacoli, a' quali erano state condotte dalla madre prudente o dalla benevole comare, quando la clausura di qualche convento si apriva ad uno spasso teatrale.

IV

ATTORI, COMPAGNIE, SPETTATORI, LUOGHI, GIORNI, ORE, DURATA, E MODO DI RECITARE LE SACRE RAPPRESENTAZIONI

Giovinetti di tenera età, e non uomini fatti, erano gli attori delle Rappresentazioni, che con proprio vocabolo, assai conveniente a un componimento recitato e cantato, erano detti *voci*,[2] e venivano posti sotto la suprema direzione di un *Festajolo*. Che ciò fosse, appare da esplicite dichiarazioni, delle quali non è penuria. Abbiamo già visto quanto si dice nell'Annunziazione del *san Giovanni e Paulo*:[3]

e siam pur giovanetti;
Però scusate e' nostri teneri anni
S' e' versi non son buoni ovver ben detti,
Nè sanno de' signor vestire i panni,
O vecchi o donne esprimer fanciulletti;
Puramente faremo e con amore:
Sopportate l'età di qualche errore.

---

[1] *Novelle*, Siena, Gati, 1873, pag. 183.
[2] *S. R.*, vol. I, pag. 10.
[3] *Id.*, vol. II, pag. 238.

Similmente nel *Lazaro povero e Lazaro ricco:*

> E noi che ci sïamo esercitati
> Questo Vangelo a poter dimostrare,
> Giovani siamo, a questo poco usati,
> Il perchè a noi dovete perdonare.

E nel *Cleofas e Luca:*

> E se anche vi molesta,
> Di chi recita il dire
> Col rozzo proferire
> Le parole e gli accenti,
> Deh! siate pazïenti,
> Perchè siam giovanetti.

E, finalmente, nel *Samaritano* del Cecchi:

> Resta sol che scusiate quei che recitano,
> Chè sendo fanciulletti fanno tutto
> Per imparare, acciò ch' un' altra volta
> E' vi riescan meglio, chè bisogna
> Esser prima discepol che maestro.

Anzi, sul principio, giovinetti furono anche gli attori delle commedie profane, come si vede dalla lettera del Castiglione sulla rappresentazione urbinate della *Calandra:* « Io non dico.... nè come una delle commedie fosse composta da un fanciullo, recitata da fanciulli, che forse fecero vergogna alli provetti, e certissimo recitarono miracolosamente, e fu pur troppo nuova cosa vedere vecchiettini lunghi un palmo servare quella gravità, quelli gesti così severi, parasiti, e ciò che fece mai Menandro. »[1] E certo era meglio che de' giovani recitassero cose di spirito e di moralità, e che

> Essendo in un luogo, ove si deve
> Insegnar buon costumi ai giovanetti,
> Facesser cose oneste e di misterio,[2]

---

[1] Anche i *Lucidi* del FIRENZUOLA furono rappresentati da fanciulli, come si desume dalla Licenza: « Chi fa quel che sa, non è tenuto a far più; io vi ricordo che son fanciulli. »

[2] CECCHI, *Acab*, ediz. cit., vol. I, pag. 502.

anzichè rappresentare i laidumi, in che compiacevasi la commedia profana. Ma quando sorsero veri attori e di provetta età, quando il lucchese Francesco de' Nobili, cui restò il cognome di Cherea dal personaggio dell'*Eunuco* terenziano, e i ferraresi raccolti da Ercole, e poi il Ruzzante, il Calmo ed altri[1] cominciarono a recitar la commedia, nè mancarono donne, come la Flaminia, la Polonia Zuccati e poi l'Armani[2] ed altre,[3] che

[1] Sugli attori del 1500 vedi QUADRIO, vol. V, pag. 236, segg.

[2] Morì nel 1569, munita, dice il BARTOLI (*Notizie dei Comici ital.*, Padova, Conzatti, 1781, vol. I, pag. 53), de' sacramenti. Veggasi in cotesto autore la descrizione delle sue bellezze, delle virtù e degli omaggi, onde i contemporanei le furono larghi. Ai dì nostri abbiamo veduto farsi ogni sorta di pazzie per comiche o cantanti, ma non si arrivò ancora a quello che facevasi per l'Armani, perchè *al giungere ch'ella faceva in qualche città, si sparava l'artiglieria, e ciò non è favola.* Or togli su questa, secoletto miterino e dappoco! Di onoranze straordinarie fatte a comici e comiche del secolo XVI e XVII, parla anche NICCOLÒ BARBIERI detto Beltrame, nella *Supplica*, Bologna, Monti, 1636, pag. 39-41.

[3] Il GARZONI, *Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venezia, 1599, pag. 738, loda la graziosa Isabella (Andreini) *decoro della scena, ornamento de' teatri, spettacolo superbo non meno di virtù che di bellezza;* la Vincenza (Armani), che, *imitando la facondia ciceroniana, ha posto l'arte comica in concorrenza con l'oratoria, e parte con la beltà mirabile, parte con la grazia indicibile, ha eretto un amplissimo trionfo di sè stessa al mondo spettatore, facendosi divulgare per la più eccellente commediante della nostra etade;* la Lidia (Andreini) *gentile della patria mia, che con sì politi discorsi e con sì bella grazia lasciò in un mar di pene l'affannato core di quel poeta che le mandò quel sonetto che comincia:* Lidia mia, il dì che d'Adrian per sorte, ecc.; non che quella *divina* Vittoria, *che fa metamorfosi di sè stessa in scena, quella bella maga d'amore che alletta i cori di mille amanti con le sue parole, quella dolce Sirena che ammalia con soavi incanti l'alme de' suoi devoti spettatori, e senza dubbio merita di esser posta come un compendio dell'arte, avendo i gesti proporzionati, i moti armonici e concordi, gli atti maestrevoli e grati, le parole affabili e dolci, i sospiri ladri e accorti, i risi saporiti e soavi, il portamento altiero e generoso, e in tutta la persona un perfetto decoro, qual spetta e s'appartiene a una perfetta commediante.* Si ricordano come celebri attrici del secolo XVI la Celia (Maria Malloni) dei *Confidenti*, chiamata dal MARINI la quarta Grazia, la Prudenza veronese, la Franceschini (Silvia Roncagli) dei *Gelosi*, ec. Vedi QUADRIO, vol. V, pag. 240, e segg.;

facesser le parti prima affidate a sbarbati giovanetti,[1] de' quali il più noto è l'Inghirami, allora naturalmente il confronto fra attori di professione e attori per esercizio e senza esperienza dovette anche per questo aspetto nuocere alle Rappresentazioni, e il favore del pubblico anche perciò volgersi dai sacri a' profani spettacoli.

L'esempio de' giovani era seguito dalle giovinette de' conventi, fosser elle monache, o soltanto ivi poste *in serbanza:* onde nella *santa Teodora*[2] leggiamo in sul principio:

> Se commettiamo errore o inavvertenza
> Fanciulle siam con poca esperïenzia;

e in fondo:[3]

> Noi giovinette grazie vi rendiamo
> Di vostra grata e quieta audïenza.

Nell'*Esemplo di san Bernardo* si vede chiaramente che erano le più giovani monacelle, o le educande, quelle cui era affidata la recitazione dello spasso spirituale:

> E se ci presterete attenzïone
> Perdonando agli error, madri dilette,
> Ne sentirete gaudio e devozione,
> Perchè l'età di queste giovinette
> Patisce il sopportar di qualche errore.

E similmente nella *Storia di san Raimondo di Canturia*:

> Per tale vi preghiam, madri dilette,
> Che in silenzio vi piaccia ascoltare;

Maurice Sand, *Masques et Bouffons, Comédie italienne*, Paris, Levy, 1862, vol. I, pag. 44, 46; vol. II. pag. 171, ec. Ma di ciò parleremo più a lungo andando innanzi. Il Garzoni ci fa conoscere un uso curioso riguardante le prime attrici: che, cioè, *come entrano gli istrioni in una città, subito col tamburo si fa sapere che i signori comici sono arrivati, andando la signora vestita da uomo a far la rassegna.*

[1] L'inglese Coryate, *Crudities* etc., Londra, 1611, pag. 247, osservò in Italia *ciò che fin allora non aveva mai veduto: donne che recitavano con tanta grazia, intelligenza e sentimento, quanto potevasi aspettare da un attore.*

[2] *S. R.*, vol. II, pag. 329.

[3] *Id.*, vol. II, pag. 347.

E se a queste nostre giovanette
Qualche lecito spasso si concede,
Si fa perchè diventin più perfette:
Se non facessi ben quanto richiede
Questo collegio degno e eccellente,
Venia per Dio vi si domanda e chiede.[1]

I fanciulli erano raccolti in Compagnie, non comiche, ma di pietà e devozione: e queste puerili congreghe, che nelle processioni solenni eseguivano le Rappresentazioni figurate con « suoni e strumenti d'ogni ragione e canti meravigliosi, »[2] facevano anche le Rappresentazioni recitate, che in Roma alla Compagnia *del Gonfalone*, in Modena vedemmo affidate a quella *di san Pietro Martire*. Molte erano in Firenze siffatte Compagnie, e secondo il *Saul* del Cecchi erano *scuole*

Già ordinate dal Reverendissimo
Arcivescovo nostro Antonin Santo,
Per istruire giovinetti nelli
Principj della pïetà cristiana.[3]

Fra le tante citeremo la Compagnia di san Francesco, quella di san Bastiano o *del Freccione*, di sant' Jacopo o *del Nicchio*, di sant'Alberto, di san Niccolò o *del Ceppo*, della Purificazione o *di san Marco*,[4] dell'Arcangelo Raffaele, detta anche *della Scala*,[5] dell'Agnesa, dell'Orciuolo, del Pippione, di san Giorgio, della Cicilia, di san Giovanni Evangelista o *dell'Aquila*, ed altre assai.[6] Prendevano, dunque, nome da un Santo o da una

---

1) Cod. Riccard., 2931.

2) Goro Dati, *op. cit.*, pag. 85.

3) Cod. Magliab., VII, 133.

4) A questa è diretto un sonetto del Lasca, *Rime*, I, pag. 67. Per essa fu composta la *Serpe* del Cecchi.

5) Per questa Compagnia, come per quella del *Ceppo*, ambedue tramutate in Accademie filodrammatiche, componeva commedie sul finir del seicento, G. B. Fagiuoli: v. Bencini, *Il vero G. B. Fagiuoli*, Firenze, Bocca, 1884, pag. 113-14.

6) Dal trovare in principio del *Re Superbo: A laude e gloria sia del buon Gesù E di san Bernardin predicatore* (*S. R.*, vol. III, pag. 177), argomenta il Cionacci (Ms. cit. Magliab.) che questa Rappresentazione dovesse esser fatta dalla Compagnia di Santa Caterina, detta *il Bernardino*, posta in Pinti al Canto di Monteloro.

Chiesa, e soprannome dall' insegna del proprio gonfalone, ed uno de' loro principali esercizj era la recitazione sacra, finchè accosto a loro sorsero altre Compagnie di giovani volenterosi, amatori soltanto, come i *Fantastichi*, della commedia profana,[1] i quali finirono anche, pel loro esempio, collo smuovere le devote Compagnie dalla esclusiva rappresentazione di azioni spirituali.[2] Poco sappiamo della *Compagnia di San Bastiano,* e il più sono memorie di recitazioni profane, come dell'*Ammalata*[3] del Cecchi, fatta nel 1556, e di altre dello stesso autore; ma havvi pur ricordanza di una devota processione, celebrata dal Lasca, dove fu visto

Un sommo e solo Dio in tre persone;

cosicchè le altre Compagnie sono, al dir del poeta,

cadute al fondo,
E sopra il ciel salito è san Bastiano;

---

[1] La *Gelosia* del Lasca fu rappresentata (come dice il *Prologo alle donne*) *da una compagnia di giovani nobili e costumati, quasi tutti o parenti o vostri amici, anzi innamorati tutti quanti della bellezza, dell'onestà, della leggiadrìa e della grazia, dei lodevoli costumi e virtuose maniere vostre.* Nel Prologo della *Strega* si dice ch'è fatta *da persone private, da una compagnia di giovani onorati e amatori delle virtù.* Lo *Errore* del Gelli fu recitato dai *Fantastichi* ad una cena data loro da Ruberto Pandolfini.

[2] Così, ad es. la Compagnia di s. Bernardino e santa Caterina circa la metà del sec. XVI rappresentava una commedia del *confrate* Francesco d'Ambra, nel 1565 la *Cofanaria* del medesimo per le nozze del principe Francesco, nel '78 il *Veduto*, commedia del *confrate* Raffaello Carresi, nel '79 il *Carino* di Alfonso Lenzi *confrate*, nell' 80 la *Cintia* del medesimo, nel '98 la *Speranza* di ser Bastiano Cenni, più tardi la *Frasia* del Lenzi, nell'occasione dell'elezione ad arcivescovo di mons. Marzi-Medici, nel 1613 nel Casino di san Marco, la *Cofanaria* con intermezzi, prospettive, mutazioni di scena ad ogni atto e musica nuova: v. Baccini, *Notiz. di alcune comm. sacre rappres. in Fir. nel sec. XVII,* Firenze, Libr. Dante, 1889, pag. 6. La Compagnia di S. Antonio da Padova detta *de' Fanciulli* e istituita nel 1441, nella seconda metà del sec. XVII aveva nel suo seno l'Accademia degli *Infiammati*, che recitò commedie sacre del Cicognini, l'*Ammalata* del Cecchi ecc.: v. Baccini *ibid.*, dove si trovano anche i conti specificati delle spese per abiti, addobbi ecc.

[3] *Comm. ined.*, vol. II, pag. 94. E *nello stesso luogo* furono recitate anche la *Dote* e la *Moglie*, pure del Cecchi.

mercè soprattutto dei due preposti

Ch' ognun di lor per più di cento vale:
Giulian merciajo e Simone speziale.

Ma il *Freccione* prometteva pel Carnevale spassi di altro genere:

E s'essi avesser luoco accomodato,
In questo Carnoval farìan vedere
Una commedia, e un tale apparato
Ch' ognun n'avrebbe contento e piacere
E resteria Firenze consolato:
Ma n'avrian forse invidia e dispiacere
Quest'altre Compagnie, perchè 'l Freccione
Torrebbe loro ogni riputazione.
Hanno costoro un musico eccellente,
Il qual con grazia e così ben compone,
Che fa maravigliar tutta la gente,
Che sente suo mottetto o sua canzone:
Degli strion non si parla nïente,
Chè in tutto il mondo non han paragone:
Commedie nuove e belle loro avanza;
Sol manca ch' e' non han capace stanza.[1]

Della *Compagnia di sant' Jacopo* parla pure il Lasca, lamentando che

Tutte le buone usanze son mancate
E le belle crëanze oggi fornite,
E infino agli Spagnoli hanno lasciate
Le feste lor sì belle e favorite;

ma da qui innanzi è da sperare che tutto andrà meglio, essendochè i Compagni *a soprastante eletto*

Han Pier fornajo, una gentil figura,
Del popol di sant' Jacopo architetto.[2]

Della *Compagnia di sant' Alberto* sappiamo che aveva sua stanza nel Carmine, e che esisteva ancora e recitava nel 1662,

---

[1] *Rime* del Lasca, ediz. Moücke, vol. II, pag. 134.
[2] *Rime* del Lasca, ediz. Moücke, vol. II, pag. 168.

quando i suoi giovani rappresentarono il *Pianto di Ezechia*, tragicommedia di Alessandro Adimari.[1]

Per quella dell'*Arcangelo Raffaele* il Cecchi componeva alcuni *Atti recitabili* e *Farse spirituali:* e in un codice Magliabechiano[2] troviamo una commedia sacra « recitata dalli giovanetti della Fraternita dell'Arcangelo Raffaele nel refettorio de' Frati di san Francesco, l'anno 1574. »

Le *Compagnie dell'Orciuolo, dell'Agnese* e *del Pippione*[3] sono mentovate dal Borghini, come quelle che avevano più pratica degli antichi modi di rappresentazione; dacchè la prima era solita incaricarsi dell'*Annunziazione* di san Felice in Piazza, e la seconda dell'*Ascensione* e dell'*Assunzione* che davansi nella chiesa del Carmine.[4]

La *Compagnia di san Giorgio* aveva da fare la Rappresentazione annua del drago e di santa Margherita, onde il Lasca le diceva:

> Trovar mai non potete
> Voi, Sangiorgin, più bella invenzïone,
> Da poi che 'l drago avete
> Ogni anno da mandare a prìcissione,
> Dunque, per che cagione
> Scioccamente volete
> Con altre invenzïon goffe e sgarbate,
> Con musicaccie ladre e sgangherate
> Allungar e guastar la pricissione?

---

1) Cod. Riccard., 2818.

2) VII, 687. Anche la Farsa del *Samaritano*, pur del Cecchi, fu recitata da una Compagnia devota, come si rileva dal Prologo, ove è detto che contiene *cose nobili e cristiane E degne d'una santa Compagnia Com' è questa, ove siamo a recitarla.*

3) Con tal nome designavansi i Laudesi di Madonna Santa Maria e dello Spirito Santo, de' quali la Magliabechiana possiede un bel Codice di Laudi con notazioni musicali, datato del 1338.

4) Palermo, *op. cit.*, vol. II, pag. 460. Il 6 di agosto del 1345 ebbe la Compagnia dal Comune una sovvenzione per eseguire con magnificenza l'annuale Rappresentazione del Carmine: Passerini, *Storia degli Stabilimenti di beneficenza di Firenze,* Firenze, Le Monnier, 1853, pag. 112. Nelle carte della Compagnia di santa Agnese delle Laudi presso il Carmine, che si conservano nell'Archivio di Stato, trovansi alcune partite

E li consiglia, per loro meglio, a voler solo attendere

A far più spaventoso il vostro drago,
E più fiero e più vago
San Giorgio, e la Donzella
Trovar più che potete onesta e bella,
E vestito e adorno ognun di quella
Maniera, che conviensi riccamente,
E stievi ancora a mente
Che la lor compagnia
Bene a cavallo e ben guernita sia.[1]

La *Cicilia* era una congrega cittadina nel nome di san Lorenzo in Palco, che aveva anche il suo oratorio in campagna, e precisamente su' colli fiesolani, e più comunemente nomavasi da santa Cecilia.[2] Molte cose per lei compose il Lasca:

---

di spese per la festa dell'*Ascensione: Anno 1425. A Masolino di.... dipintore.... per dipigniere la nuchola e metere d'azuro e d'oro fine, l. 2. s. 4. A lui deto.... per dipigniere gli Agnioli che girano de la nuchola, l. 4. s. 19. A Lionardo da rigo merciajo per fare a vite el ferro che sta fito drieto alla nuchola, l. 1. s. 10. A lui deto, per fare far fare el ferro de' lumi di sopra de la nuchola, l. 4. s. 10. A lui deto, per fare far fare e' luminegli di soto et da lato della nuchola, l. 4. s. 10. Ad Antonio di Bartolo.... per fogli per fare gli Agniolеti della nuchola, l. 3.* — 1471. *Per 4 paja di calze rosse per 4 fanciulli che andorono su per le chorde.* — 1467. *Per fare uno pianeto di bande di ferro da toppe per il ferro degli Agnioli di Paradiso che va loro da piedi, che vengono su per le funi, s. 16. Per due ochi di vetro legati in piombo per pore al pianeto degli Agnioli del Paradiso che vengono su per le funi. s. 15. Per una girella di noce per la lenza che tira gli Agnioli, s. 2. A uno fanciullo di Marignolle per più mazi di fioralisi e altri fiori per fare grilande agli Agnioli di cielo, s. 2,* ec. Notizie comunicatemi dall'amico prof. Cesare Paoli.

[1] *Rime*, vol. I, pag. 202.

[2] Ad un'avventura della *Compagnia della Cicilia* si riferisce una composizione drammatica di Jacopo Del Bientina, araldo della magnifica Signoria di Firenze, che leggesi nel Cod. Magliab., VIII, 1186, ed è intitolata *L'Inganno.* Sembra che i Frati, che stavano vicini alla residenza della Compagnia, o presso i quali la Compagnia aveva la sua cappella, volessero impadronirsi di questa ad inganno, e su ciò volge tutto il componimento. L'*Inganno* viene in scena, e dice di essersi fatto frate *Qui in vicinanza, e poi che preso m'ebbero, Io cominciai a fare la mia usanza; E mostrai poi il bel luogo che gli arrebbero Se vi poterano carpir*

talune profane, come il *Canto de' Notaj*, quello dell'*Amor profano*, delle *Ninfe*, delle *Lavandaje*, de' *Lanzi cuochi*, de' *Pescatori*,[1] che pare si dicessero in occasioni di ritrovi e pranzi de' confratelli; ma perchè questi non sembrassero interamente diletti profani, erano mescolati qualche volta di cose sacre, come il *Capitolo cantato da un Angelo della Compagnia* in seguito all'*Amor profano*, e l'*Elegia recitata per un Romito l'anno 1540*, che probabilmente deve precedere il *Canto de' No-*

---

questa stanza. Perchè gli àrebbon poi per tutto detto D'aver fatto quel bene all'Osservanza. Segue a scoprir l'ipocrita vita de' Frati. Ma i buoni, che pur ve n'è, han detto: *Che ci hanno quei della Cicilia fatto? Hanno in sul lor murato un oratorio Per ringraziare Iddio: ch'è pur ben fatto. E doveremmo dar loro adjutorio, E noi vogliam che sien perseguitati Solum per far più grande el refettorio. Quest'è quel che ne sentono e' buon frati. Ma gli altri ch'ànno la mestola in mano, Non possono pur patir che tu gli guati: Quest'è perch'io gli tengo per la mano.* Dopo di lui viene santa Cecilia, accompagnata dalla Pace e dalla Carità, e dice fra l'altre: *Or sù, in buon'ora, in questo vostro ispasso Che voi pigliate nella casa mia Ogni vano operar da voi sia casso, E questo Inganno cacciatelo via;* concludendo: *Fate a onor di Dio questa muraglia, E cacciate da voi quest'empio Inganno.* La Carità, partendosi santa Cicilia, disperata delibera di allogarsi *a lavar le scodelle con qualche donnicciuola;* la Pace di nascondersi in qualche grotta, *e lì di esser chiamata aspetterommi.* Ultimo viene san Francesco a lamentare la corruzione del suo Ordine, *poverello Non più di roba, di chē gli à dovizia, Ma povero di grazia e di cervello, Sviato dietro a mille vani errori Sì è dal viver cristian fatto ribello.* Venuto a trovar la sua casa e la famiglia, *non vi ho vista la mia povertà, Che fu da me con tanta fede amata E lasciata pur lor per redità; La mia semplicità non v'ho trovata.... Alle scritture lor poi m'accostai, Leggi e rileggi, io vi trovai libelli E atti e protocolli di notai; E discorrendo varj scartabelli, Vidi in un che vi hanno mosso un piato, E solevi pur esser lor fratelli. S'i' guardo poi su quel che gli è fondato, Veggo che e' si contende un mezo muro E vego che gli è intero a lor restato. Tanto ch'io non mi tenni ben sicuro E son venuto per parlar con voi, Perchè qualcun de' mia ci raffiguro.... E' soleva il mio gregge essere accetto Per tutto, e par che sia mezzo deluso: Ma di qua e di là viene el difetto.* E segue con violenta diatriba contro i vizj del mondo, onde sono contaminati anche i Frati Minori, concludendo: *Un dì voi litiganti invero ha 'l torto: Chi l'ha si mendi, e l'altro paziente Stia*, ec.

[1] *Rime*, vol. II, pag. 108, 226-34.

taj.[1] Altre volte sono componimenti devoti, come un Canto di Donne sante *discese d'alto cielo*, detto nella Compagnia della Cicilia il giorno della Nunziata.[2]

Ma la Compagnia più rinomata pe' sacri spettacoli fu quella *del Vangelista*, che recitò il *san Giovanni e Paulo* del Magnifico,[3] e non dismise mai dappoi simili usanze. Abbiamo notizie della sua vita cominciando dal 2 luglio 1427, quando si approvarono i Capitoli di una scuola di giovinetti *noviter erecta in Ecclesia sanctae Trinitatis Ingesuatorum posita Florentie in populo sancti Laurentii*. Aveva il suo oratorio presso Porta Faenza in Via Guelfa, in quel tratto, al quale restò il nome di *Via del Vangelista*. La componevano, come tutte le altre, giovanetti di buoni costumi, che n'erano congedati a ventiquattro anni. Dal vedervi ascritti i figli di Lorenzo si direbbe che fosse protetta da' Medici; ma certo è che fu riformata dal Savonarola. Dall'Aquila che era sua impresa, avevano i giovanetti il nome di *Aquilini*, e se ne gloriavano, onde nel Prologo dell' *Esaltazione della Croce* sta scritto:[4]

> Noi altri recitanti siamo giovani
> Tutti Aquilin, bramosi di far cose
> Onorate, e che dien soddisfazione.

Dagli Aquilini fu recitato l'*Abramo ed Agar*, come si vede da' versi del Prologo:[5]

> Una festa non vista
> Mai più, il Vangelista[6]
> Vi fa e rappresenta.

Nell'ultima pagina della *Rappresentazione di santa Cecilia*, che stimasi stampata in sullo scorcio del Quattrocento, troviamo: *Recitata per la Compagnia del Vangelista*. Nel 1559 dava la

---

1) *Rime*, II, pag. 96, 108.

2) *Rime*, II, pag. 226.

3) *La Compagnia del nostro San Giovanni Fa questa festa*, ecc.: *S. R.*, vol. II, pag. 238.

4) *S. R.*, vol. III, pag. 6.

5) *Id.*, vol. I, pag. 9.

6) Il GIUDICI, *Storia del Teatro*, vol. I, pag. 166, annota: « È nome del festajuolo, del presidente, dell'impresario della festa, il cui casato era Vangelisti! »

Morte del Re Acab del Cecchi, riprendendo gli esercizj drammatici intermessi per lungo tempo: *Essendo stata già per molti anni in riposo:*[1] nel 1569 la *Coronazione di Saul*, pur dello stesso Autore, a dì 27 di aprile, alla presenza de' Granduchi toscani e dell'Arciduca d'Austria fratello di Giovanna; nell'89 l'*Esaltazione della Croce*, sempre del Cecchi, in occasione delle nozze di Ferdinando e Cristina di Lorena, scotendo il nuovo torpore di parecchi anni:

Ancor giacea, come ha qualch' anno fatto,
L'Aquila nostra nel suo nido assisa,
E fra tanto stupore universale
Sbaldanzita si stava e neghittosa.[2]

Nel corso di quel secolo, ma non sappiamo in qual anno, rappresentava un *David* in commedia, nel cui Prologo si legge:

Però l'Aquila nostra ha ordinato
Volersi a questi tempi conformare;[3]

non che il *Romolo* del Bellandini:

L'Aquila s'è alquanto un po' posata
Per le fortune di terra e di mare;
Ma ora essendo alquanto umilïata,
Vorrebbe pur cominciare a volare;
Però ti prega, come l'è usata,
Che con silenzio la vogli ascoltare.

Col mutar de' tempi si cangiò, prevalendo le congreghe letterarie, nell'Accademia degl'*Instancabili*, ma continuò ad avere un teatro. Nel 1773, c'era ancora il *Teatro del Vangelista* occupato dagli Accademici *Aquilotti*, i quali gratuitamente davano pubbliche rappresentazioni, e il 15 gennajo recitarono il *Ciro riconosciuto* del Metastasio.[4]

---

[1] *Ediz. cit.*, vol. I, pag. 502.

[2] *S. R.*, vol. III, pag. 5.

[3] Ms. Magliab. Strozz., 1229.

[4] Uccelli, *Il Convento di San Giusto alle mura e i Gesuati*, Firenze, Murate, 1865, pag. 64. Nel 1776 il teatro della Compagnia del Vangelista fu rifatto con gran spesa e onorato della presenza di Pietro Leopoldo, il che non impedì che la Compagnia fosse poi *soppressa e spogliata di tutto:* (Becattini). *Vita privata e pubblica di P. L.*, Siena, 1797, p. 36.

L'uditorio anch'esso era composto per la massima parte di giovanetti, perchè gli spettacoli soprattutto miravano a confermare nella devozione e a correggere le male inclinazioni, facendo del teatro una scuola di costumi: donde quell'assistervi composto e attento che abbiamo più addietro riconosciuto e lodato. Il padre della *Frottola* di Lorenzo di Pier Francesco e di quella dell'*Araldo* sono immagine di que' genitori, che conducevano i figliuoli alle Rappresentazioni, e vi si compiacevano pur essi: chè, sebbene soprattutto si mirasse all'educazione puerile, non si deve credere di avere qui un mero teatro da fanciulli, paragonabile a quello di un istituto moderno di educazione. Recitavano i fanciulli, ma il diletto lo coglievano anche i provetti:

> Cari diletti padri e frate' nostri....
> Le fatiche son nostre e' piacer vostri. [1]

Gli uomini maturi andavano a vedere per devozione e per curiosità; a' men pii dovevano piacere gli arredi, gl'ingegni, le invenzioni, onde i maggiori artefici abbellivano lo spettacolo sacro. Nè solo perciò ai giovani sono rivolte le parole dell'Annunziazione e della Licenza, ma anche agli uomini fatti, come nel *Lazaro:*

> O uomini prudenti e giovanetti,
> Che siete stati a udir la nostra festa.

E nel *Giudizio* del Belcari l'Angelo si volge in fine a' fratelli della devota congrega:

> O congregazïon lieta e fraterna,
> Venite a prender dilettoso e santo
> Piacer....
> Piacciavi riportarne in vostre menti
> La considerazïon del magno frutto
> Che segue a que' che a Dio son reverenti. [2]

Sarebbe soltanto da dubitare se a questi sollazzi, per quanto onesti e castigati, fossero ammesse le giovanette, e in genere

---

1) *S. R.*, vol. I, pag. 63.
2) *Id.*, vol. III, pag. 521.

le donne;[1] e qui giova distinguere le Rappresentazioni sacre dalle Commedie. Certo è che ne' primi tempi del principato le donne non intervenivano alle Commedie, come si vede, non che altro, dal *Canto de' zanni e magnifichi* del Lasca:

> Ma perchè 'n questa terra è certa usanza,
> Donne, che voi non potete venire
> A vederci alla stanza,
> Dove facciamo ognun lieto gioire.[2]

Ma, o qui bisogna dire che si accenni soltanto ai ludi zanneschi del Cantinella e di altri suoi seguaci, precursori della Commedia dell'arte, istrioni triviali e all'improvviso, o è da credere che più tardi il costume si andasse allargando a sempre maggior libertà: perchè il Lasca stesso ne' Prologhi della *Gelosia*, della *Strega*, della *Spiritata*, de' *Parentadi*, volge il discorso alle donne gentili e belle venute a sentir la sua commedia, come fanno anche il Cecchi nel Prologo del *Donzello*, e il Salviati in quello del *Granchio*.[3] Le Rappresentazioni comiche date dalle Corti non escludevano, adunque, anzi invitavano con cortesi parole le gentildonne;[4] e ne abbiamo prove nelle descrizioni delle feste teatrali estensi: anzi il Lanzillotto, cronista modenese, a proposito di una commedia detta *La Taverniera* e rap-

---

1) Alla rappresentazione dei *Teazié* persiani le donne sono ammesse, ma per lo più stando *par terre.... dans un compartiment séparé.... Elles s'y placent comme elles peuvent, sur le pavé, sur le sable nu, sans tapis ni siéges, autres que des petits tabourets, que chacune doit apporter avec elle:* Chodzko, *op. cit.*, pag. XXIII.

2) *Rime*, vol. II, pag. 221.

3) Le donne intervenivano a quel che pare, anche alle *Farse* dell'Alione. Quella di *Peron e Cheirina* incomincia: *Segnor e done al cui piasir Se è congregà ista bela festa*. E altrove: *Segnor e done*, o *Done e segnor qui congregà* o anche *Segnor e done, a bona chiera* ecc. A Venezia erano ammesse alle commedie e così anche a Roma, come si vede dai brani di cronisti e diaristi che citeremo, parlando degli spettacoli di coteste città. Nel 1554 a Venezia fu ordinato *che le donne debbano andare* ai luoghi dove si dessero feste e commedie *avanti le ventiquattro ore, le qual passate non possa essere admessa alcuna, sotto pena* ecc.

4) Più tardi, infatti, l'Ingegneri, *Discorso sulla poesia rappresentativa*, Ferrara, 1888, pag. 29, scriveva: *Le dame, in grazia delle quali si sogliono il più delle volte fare tali spettacoli.*

presentata nel 1552, dice: *Gè andato tante done et homini, che el non ne andarà tante a la predica del Venere santo.*[1] Laddove invece prevalevano ancora i costumi popolari, è da credere che le buone e *domisede* massaje attendessero a casa, nè usassero al teatro profano, finchè il Principato non corruppe le antiche consuetudini, più selvatiche certo, ma di maggiore onestà.[2] E che la mutazione avvenisse appunto a questi tempi, lo attesta anche una curiosa lettera di Vincenzo Giraldi, datata del 1598, e che tratta de' costumi delle donne nella gioventù sua e nella vecchiezza, ove, dopo molte altre variazioni, nota un uso, che per lui « è il supremo di tutti nell' indecenzia, per non dire disonestà, » cioè « dell' andar a' zanni a udire le lor commedie: » soggiungendo tuttavia: « ma perchè noi non siamo ancora venuti a così aperta sfacciatezza, che le gentildonne comunemente ci vadino.... in questo particolare di zanni non le mettiamo in mazzo, ma lasciànlo a parte solo per quelle, che senza riservo di vergogna o senza aver pensiero alcuno della buona o trista fama, si cavano questa voglia. »[3] Sembraci, adunque, non fosse alle donne vietato di assistere a spettacoli così devoti, come erano le Rappresentazioni: e sebbene ne' nostri documenti non si trovi frequente allusione ad un pubblico femminile, basta a provare la loro presenza quel passo del Prologo di Lorenzo di Pier Francesco, in che si fa special menzione delle donne.[4] Ma se nell' uditorio potevan esservi donne, non però crediamo fossero sul palco infra gli attori. In questi spettacoli di Compagnie di fanciulletti tutti i personaggi eran sostenuti da attori di sesso maschile: come, e ciò è più notevole, avuto rispetto alle consuetudini ecclesiastiche e agli espressi e ripetuti

---

1) VALDRIGHI, *Alcune lettere d' illustri Italiani*, ecc., Modena, 1827, pag. 11.

2) Un cronista perugino nota che soltanto nel 1707 *si cominciò a dilatare la libertà,* essendo ammesse le giovanette alle rappresentazioni comiche: v. BONAZZI, *Storia di Perugia*, Perugia, Boncompagni, 1879, II, pag. 416.

3) GIRALDI, *Di certe usanze delle gentildonne fiorentine nella seconda metà del secolo XVI,* Firenze, Carnesecchi, 1890 (Nozze Gori-Moro).

4) Mi sovviene qui anche un altro esempio: la Licenza cioè dell'*Ottaviano: Uomini, donne, grandi e piccolini Che siete stati la Festa a vedere, Iddio conceda a voi piacer divini.*

divieti dei Concilj, negli spettacoli de' monasteri femminili ogni personaggio, anche dell'altro sesso, era fatto da giovanette. « Elle si veston da uomo (dice Gherardo nella *Sporta* del Gelli), con quelle calze tirate, con la brachetta e con ogni cosa, che elle pajon proprio soldati. »[1] Solo più tardi, e non già per gli spettacoli delle Compagnie di devozione, ma nelle Compagnie comiche e girovaghe si videro, con gran scandalo de' devoti,[2] le donne fare i personaggi femminili, delle quali alcune abbiam nominate, e son le più celebri, qui addietro. Ma l'uso non ne fu universale: e l'Ingegneri, alla fine del secolo XVI, raccomandava che coloro che « recitano le parti femminili non solo siano di faccia quanto più sia possibile accomodata al bisogno, » ma vi si « vadano adattando con capegli, con veli, con nastri e con altri abbigliamenti da capo, condecenti all'età che si desidera: »[3] e solo nel 1621 il Cecchini comico avvertiva esser appena « cinquant'anni che si costumano donne in scena e vi si introdussero: e sebbene in suo luoco vi potevano capir giovinetti, fu concluso esser assai meglio e di manco scandalo la donna. »[4] Ma nelle Rappresentazioni sarebbesi stimato scandalo grandissimo il meschiar insieme giovanette e giovanetti: cosa appena tollerata dipoi presso i comici di professione.[5]

---

1) Atto III, sc. 4.

2) Vedi Ottonelli, *Chistiana moderatione del Teatro*, I, 73 e segg. ove tratta a lungo e gravemente il quesito: « Se la comparsa di donna sul teatro è lecita: » concludendo naturalmente che no.

3) *Op. cit.*, pag. 70.

4) *Brevi discorsi intorno alle Commedie*, Venezia, Pinelli, 1621, pag. 9.

5) Sisto V concesse nel 1588 ai *Desiosi* di dar rappresentazioni pubbliche, ma che gli uomini facessero le parti di donna. Queste però nel 1671 all'aprirsi di Tordinona, furono ammesse sulle scene in ossequio agl'imperiosi desiderj di Cristina di Svezia (v. Ademollo, *I teatri di Roma nel secolo XVII*, Roma, Pasqualucci, 1888, pag. XVI). Ma nel 1676 Innocenzo XI nuovamente proibiva alle donne di salir sulle scene, e le loro parti erano fatte da giovanetti (vedi Bartoli, *op. cit.*, vol. II, pag. 76), e ci vollero, dice l'Ademollo, *centoventicinque anni e la rivoluzione francese* perchè si smettesse in Roma di far recitare gli uomini da donne, e il Bonazzi, *op. cit.*, pag. 101, dice che ciò *si dovette agli impegni della contessa Braschi, sorella di Pio VI.* Dalle *Memorie* del Goldoni (parte I, cap. 4) si ricava che a' suoi tempi a Ravenna e nelle Legazioni si ammettevano donne sul teatro: ma a Roma (parte II, cap. 38), quando e' vi andò a porre in scena la *Vedova*

Un altro punto, che rimane assai oscuro, è se gli spettacoli fossero gratuiti o a pagamento. A supporli pagati gioverebbe il riscontro di quanto avveniva fuori:[1] ma si capisce che laddove i recitanti erano Compagnie d'istrioni o gilde di artieri, fosse necessario supplire alle spese dello spettacolo e al mantenimento degli attori con una piccola retribuzione di quelli che accorrevano a vedere ed udire. In Firenze tuttavia nulla ci dà autorità di credere che si facesse altrettanto; anzi l'origine de' sacri spettacoli dalle feste officiali del san Giovanni, e l'essere offerti da società divote, e ricche di patrimonio comune, ci fa propendere ad altra sentenza: nè potremmo mai immaginare che, ad esempio, Lorenzo de' Medici facesse pagare alla porta i cittadini che venivano a sentir la sua Rappresentazione, recitata da' proprj figliuoli. Dobbiamo perciò credere che gratuiti fossero gli spettacoli, e che v'intervenissero di dritto gli ascritti alle Compagnie e le famiglie loro, e poi tutti quelli che fossero particolarmente invitati.[2]

---

di Spirito, donna Placida e donna Luisa erano due giovani romani, uno ragazzo parrucchiere e l'altro garzone legnajuolo: e anche il RICHARD, *Descript. de l'Italie,* Paris, 1369 I, CXIV, racconta di aver visto in Roma un barbuto far la parte di Pamela. Nel '87 quando si rappresentò l'*Aristodemo,* la parte di Cesira fu fatta da Giuseppe Massei. Il Goethe, che era presente, e che più volte aveva veduto in Roma, gli uomini farla da donne, difende quest'uso, ma sopratutto come una reliquia archeologica. *Roma,* ei scrive, *ci conserva tra i molti suoi ruderi, anche quest'antica costumanza, quantunque meno completa: e quand'anche uno non dovesse dilettarcisi, il pensatore ritrova occasione di riportarsi, in certo modo, innanzi alla fantasia que' tempi, ed è più incline a credere alle testimonianze degli antichi scrittori, che ad attori maschi sia spesso in alto grado riuscito di entusiasmare in veste femminile una nazione piena di gusto* (vedi ADEMOLLO, pag. XXVI). Notisi anche che a Firenze, a' tempi del bigotto Cosimo III gli uomini facevano le parti femminili nel teatro di prosa, non però in quello di musica: Giangastone tolse il divieto il 27 ottobre 1725, e fu gran fortuna pel teatro di via del Cocomero (*Id.*, pag. XVI).

[1] Vedi ad esempio P. DE JULLEVILLE, II, 100, 150, e *Mistère d. Trois Doms,* pag. CXXX. Ma vi furono anche spettacoli gratuiti: v. P. DE JULLEVILLE, I, pag. 407.

[2] Crederei che la stessa cosa usassero anche le brigate allegre, come i *Fantastichi,* ecc., che però più tardi tramutandosi in vere Compagnie

Luogo della recita erano qualche volta le chiese:[1] Santo Spirito, il Carmine, san Felice, o i piazzali davanti a queste. Già abbiamo visto che il Belcari fece rappresentare l'*Abramo ed Isac* in santa Maddalena di Cestelli, e che Santo Spirito abbruciò per causa di una Rappresentazione: il che non vietò che si continuasse a darvene, quando il tempio risorse dalle sue rovine sul disegno del Brunelleschi. Le più producevansi negli Oratorj o nelle residenze delle Compagnie: altra volta gli attori venivano accomodati di qualche capace sala o del refettorio da qualche ordine monastico; onde nel *Romolo* si legge:

Questi fanciul da ben son preparati
  Di volervela un po' rappresentare,
  Perchè fuggano i tristi lor peccati
  E 'l guardian gli consente così fare.

La *Compagnia del Vangelista* aveva un prato, menzionato anche nella descrizione degli apparati della *Esaltazione della Croce*,[2] e dal Cecchi nell'*Acab:*

  Sopra questo proscenio in questo prato.[3]

Non poche volte recitavasi nel contado,[4] e specialmente a Fiesole. Nel Prologo dell'Araldo vediamo il padre e i figliuoli avviarsi *ai fiesolani poggi:*[5] i due giovanetti del Prologo della *Disputa al Tempio* anch'essi vanno *a Fiesole alla festa.*[6] Di poggi si parla pure nell'*Annunziazione del Giuseppe:*[7]

---

comiche, e prendendo l'antica denominazione di *Istrioni*, avranno tenuto altra usanza, e fatto degli spettacoli un sollazzo a pago. Nel Prologo del *Cocchio* che il FOLLINI attribuisce al BENIVIENI, già si parla con spregio degli « istrioni prezzolati. vagabondi, canzonieri, di che è tanta copia oggi in tutte le principali città d'Italia. » Nel Prologo de' *Bernardi* e della *Cofanaria* dell'AMBRA, gli attori sono anch'essi chiamati *Istrioni*.

1) Cfr. per la Francia, P. DE JULLEVILLE, I, 401.

2) *S. R.*, vol. III, pag. 121.

3) *Ediz. cit.*, vol. I. pag. 502.

4) Anche nel 1700 e 1701 due *burlette* del Fagiuoli furono da' giovani della Compagnia *del Ceppo* rappresentate sul piazzale della villa de' frati di S. Firenze. fuori di porta S. Miniato: v. BENCINI, *op. cit.*, pag. 115.

5) *S. R.*, vol. I, pag. 9.

6) *Id.*, vol. I, pag. 227.

7) *Id.*, vol. I, pag. 63.

Noi v'abbiam ragunati in questi poggi
Per fuggir le pazzie che si fanno oggi:

parole identicamente riferite anche nel *Tobia.*[1] La Rappresentazione di *san Romolo* era quasi naturale si facesse a Fiesole, dove era invocato patrono: e aggiungendo attrattiva alla scena e compunzione all'animo degli spettatori, ben poteva dirvisi:

Lui e' compagni furon strazïati
Giù per quel poggio.[2]

Colassù a Fiesole recitavasi, o in qualcheduno de' molti conventi, onde la pietà de' cittadini aveva cosparso il contado, come dovette accadere pel *Giuseppe*[3] e pel *Tobia:*[4]

Cari diletti padri e frate' nostri,
Noi vi preghiam per l'amor del Signore,
Poichè siete adunati in questi chiostri,
State divoti e non fate rumore;

o all'aria aperta,[5] e all'ombra degli alberi, come dovette farsi per la *Conversione della Maddalena:*[6]

Lascia giuochi e taverna
E resta a questo ombracolo,
Ove un bello spettacolo
Oggi si rappresenta;

e qui la parola stessa ci rammenta « quel rozzo e povero *frascato*, ond'ebbe principio e nome la *scena* greca, e dove i greci agri-

---

1) *S. R.*, vol. I, pag. 98.

2) Anche le Compagnie profane recitavano su' poggi che attorniano Firenze, e della *Majana* del CECCHI è detto che *per diporto ne' poggi di Fiesole La voglion recitare oggi i Fantastichi: ediz. cit.*, vol. II, pag. 303.

3) *S. R.*, vol. I, pag. 62.

4) *Id.*, vol. I, pag. 98.

5) In Italia il recitare all'aria aperta doveva esser più comune che ne' climi settentrionali, ove il freddo e la pioggia più spesso nuocevano agli spettacoli. Nel *Ludo passiònale Alsfeldiense* leggesi: *Anno Domini 1517 diebus tribus sequentibus diem Pasce habuimus Ludum passionalem usque Ascensionem, quia pluvia et ingens frigus nos abire compulit quarta hora:* HAUPT'S, *Zeitschr.*, vol. III, pag. 477.

6) *S. R.*, vol. I. pag. 392.

coltori, a ristorarsi dalle fatiche delle mèssi e della vendemmia, facevano i lor giuochi, cantando e rappresentando inconditi versi. » [1]

Occasione conveniente allo spettacolo doveva essere il più delle volte il giorno che la Chiesa destinava a celebrare qualche fatto della missione di Cristo, o la vita gloriosa de' santi e de' martiri. Ma ciò ne' tempi più tardi non fu nè in Italia nè altrove di stretta regola. A Firenze non poche Rappresentazioni, stimate acconcie soprattutto alla correzione della gioventù, davansi durante i chiassi profani del Carnevale, come si accenna nella moralità finale del *Figliuol prodigo:* [2]

> Così fuggendo il carnesciale e' sassi, [3]
> Ci pascerem di questi dolci spassi. [4]

Ad ogni modo si può credere che gli spettacoli non si rappresentassero, per regola ordinaria, se non ne' giorni festivi, senz'obbligo, tuttavia, di osservare la ricorrenza commemorativa e liturgica.

Ora propizia era quella de' vespri, e le Rappresentazioni odierne delle arene e degli anfiteatri nelle ore pomeridiane sono un avanzo di tale consuetudine. Ma il momento prescelto doveva

---

[1] Bindi, *Letteratura latina,* Firenze, Sansoni, 1875, pag. 212. Queste rappresentazioni popolari all'aria aperta, senza stabile scena, si trovano un po' da per tutto. In Fiandra *les pièces se jouaient sur un grenier, dans une grange, en rase campagne, parfois même au milieu d'une verdoyante prairie à l'instar de ce que se fit en 1777 à Nederbrakel. Il suffisait alors de quelques branches d'arbres, reliées entre elles, pour établir une sorte d'enceinte réservée, appelée parc:* Vander Straeten, *op. cit.*, I, 225.

[2] *S. R.*, vol. I, pag. 389.

[3] Il giuoco de' sassi era uno degli esercizj prediletti della gioventù fiorentina, e i giovani delle botteghe di Mercato Nuovo ne davano spettacolo ogni anno prima del solenne san Giovanni. Nella chiesa di santa Lucia del Prato leggevasi una iscrizione che diceva: *Imperator ego vici præliando lapidibus MDXXXIV.* Per le nozze di Leonora de' Medici e Don Vincenzo Gonzaga nel 1582, Francesco I diede 800 scudi alle *Potenze,* perchè facessero a' sassi, e così vi si inferocirono, lasciando morti e feriti sul terreno, che fu necessario farle dividere da' Lanzi.

[4] Anche adesso in Firenze nelle ultime sere di Carnevale, quasi a contrasto e correttivo degli spassi profani, si dà un sacro Melodramma nella chiesa di san Giovannino degli Scolopi.

essere quello tra le sacre funzioni vespertine e il venir della notte, sicchè l'autore doveva misurare a questa norma la lunghezza dell'opera sua.[1] L'Angelo licenziando nel *Saul* dice:

> Licenzia diamo a voi con divozione,
> Perchè il dì passa e la sera ne viene.

E nel solito Prologo finale dell'*Araldo:*[2]

> Non più, la sera viene.[3]

Ma qualche volta le Rappresentazioni prendevano troppo tempo, e si correva pericolo di stancare gli uditori, cui non avrebber garbato i faticosi diletti della moderna drammaturgìa:

> La storia è lunga, abbiate pazïenza
> Ch'altro non puossi,

dicesi nella *santa Eufrosina.* A ciò rimediavasi col tagliarle in due, e ad un certo punto si licenziava il pubblico, invitandolo pel giorno appresso, come nella *santa Felicita:*

> Chi ha del rimanente alcun desìo
> No' v'invitiam doman benignamente...,
> E ringraziànvi, e siate licenziati;

e nel *Costantino:*[4]

> Per oggi basti aver veduto parte
> Del gran Misterio che si rappresenta:
> Doman nel resto userem maggior' arte;

---

1) Nessun accenno troviamo nelle Rappresentazioni sulla durata dello spettacolo. Invece nel Prologo degli *Sciamiti* del Cecchi si avverte che la commedia durerà *due ore* (*ediz.* cit., vol. I, pag. 290); in quello della *Majana*, *un'ora e mezzo* (*id.*, vol. II, pag. 303). La *Sporta* del Gelli è detto durare *un due ore.* L'Ingegneri, *op. cit.*, pag. 29, dice: *Non dovendo la Rappresentazione con tutti i Cori, ovvero gl'intermedj ancora, durar più di tre ore e mezzo in quattro: e quella che arriverà alle cinque per dilettevole ch'ella sia, non ischiferà il tedio di molti degli uditori.* Che direbb'egli al dì d'oggi, quando il far Commedie sterminate par diventato argomento di lode?

2) *S. R.*, vol. I, pag. 38.

3) Anche gli *Autos* e le Commedie devote spagnuole si davano nel dopo pranzo: Ticknor, *op. cit.*, vol. III, pag. 114. Al finire della prima giornata del *Mystère de la Vengeance,* il *meneur du jeu* dà a tutti la *bonne nuit:* Paris, *op. cit.*, vol. II, pag. 679.

4) *S. R.*, vol. II, pag. 211.

e nella *Rosana:*[1]

Noi v' invitiam doman ciascun fervente.

E anche la *sant' Uliva* potevasi a volontà dividere in due giornate.[2] Il giorno appresso ricominciavasi con una seconda Annunziazione dell' angelo; onde nel *Costantino:*[3]

A recitar quest'oggi sol ci resta
Per dar perfezïone a nostra festa;

e nella *Rosana:*[4]

Tenendo sempre al ciel ferma memoria,
Noi seguirem la incominciata Storia.[5]

La natura e la tradizione educavano quest' imberbi attori delle Rappresentazioni sacre: i quali di padre in figlio trasmettevansi il gusto e la pratica del recitare, senz' altra scuola che quella del ripetuto esercizio. Il *Festajolo*, che aveva tutta la direzione dello spettacolo, ed era insieme impresario, capocomico, trovarobe, macchinista e suggeritore, un po' d'ogni cosa, si prendeva anche la cura dell' ammaestrare i recitanti nelle parti loro assegnate: e forse si cominciava dal produrli sui *fiesolani poggi*, per poi passare in città, dove naturalmente il pubblico era più intelligente e schizzinoso. Perciò il *Festajolo* dell'*Abramo ed Agar*[6] umilmente chiede

Scusa, chè di fuor siamo,
E come ammaestriamo
Qui questi giovinetti,
Acciò che più perfetti
Sien per dire in Fiorenza,
Dove per eccellenza
Bisogna mostrar l'arte,
E qui basta far parte,
E gli esempli sien buoni.

---

1) *S. R.*, vol. III, pag. 383.
2) *Id.*, vol. III, pag. 290.
3) *Id.*, vol. II, pag. 212.
4) *Id.*, vol. III, pag. 383.
5) Tutta la stanza trovasi tale e quale nella *santa Felicita.*
6) *S. R.*, vol. I, pag. 10, 13.

Alcune norme del recitare rileviamo dalle didascalìe. Il *Festajolo*, quando cominciava lo spettacolo, andava a sedere,[1] certo in posto separato, come il *Corago* del Dramma greco: forse sul palco stesso, ma non confuso cogli attori. I personaggi investiti di qualche dignità, come i re e gli imperatori, stavano ordinariamente anch'essi *a sedere:* che era segno della loro maggioranza.[2] Gli altri, quando non avevan cosa alcuna da dire, mettevansi pure a sedere a' lor posti;[3] ma recitavano in piedi, mentre i da più dicevano stando seduti, salvo casi particolari ed avvertiti.[4] Perchè infatti un di costoro parli innanzi di porsi in sedia, debbesi trattare di cose di grande importanza o di gran segretezza e premura, come nella *Regina Ester*,[5] ove *Assuero tornato a palazo e innanzi si ponga a sedere chiama lo Scalco da canto, e in segreto* gli ordina di far prendere i traditori. Anche il re Avenerio nel *Barlaam e Josafat, tornato a casa dice ai suoi Baroni, prima che ritorni a sedere,*[6] la sua risoluzione di abdicare in favor del figlio. Le regine partecipavano al privilegio de' loro augusti consorti. Quella della *santa Cristina*, giungendo presso al marito, non gli parla se non *posta a sedere:* nella *sant'Uliva* lo sposo, datole l'anello, *la piglia per mano, me-*

---

1) *S. R.*, vol. I, pag. 13.

2) *Il y a toujours un fauteuil sur la scène où s'assoient et l'Imam Housseïn et les héros particuliers du tazyèh: personne autre n'y prend place. C'est une façon de recommander un personnage au respect particulier du public:* Gobineau, *op. cit.*, pag. 391, parlando del Dramma persiano.

3) Anche nell'antico Teatro francese i personaggi, finita la loro parte, si mettevano a sedere a' loro posti. *Icy seuront chacun à sa place. Ici s'en vont en leurs places. Icy s'en vont les troys personnaiges en leurs sièges. Icy s'en retournent les femmes en leurs loges:* Parfait, *op. cit.*, vol. I, pag. 78, 92, 147, 171; e a pag. 64: *Sur les côtez du Theâtre étoient des espèces de gradins en forme de chaises, sur lesquels les acteurs s'asseioient lorsqu'ils avaient joué leur scène.*

4) Nel mistero dei *Trois Doms* parmi di notare che costantemente l'Imperatore sta su *son siege* (ad es. pag. 308); i senatori sui banchi, (pagg. 50, 59 ecc.); i manigoldi sugli scanni (pag. 125); i carcerieri ed altra gente da poco, su *ung escabel* (pag. 304), e così ciascuno sulla scena finta mantiene il diverso grado che ha nel mondo reale.

5) *S. R.*, vol. I, pag. 144.

6) *Id.* vol. II, pag. 179.

nata a sedere, e posta in sedia,[1] dà ordine ai suonatori che dien dentro ne' suoni; nella *Stella* l'Imperatore, comandando al siniscalco di punire la Regina madre, gli dice:[2]

> Vanne alla sedia sua e non tardare,
> E cavale di testa la corona.

Dio Padre non si presenta altrimenti innanzi al pubblico, se non seduto:[3] e così pure Satanasso, che è re dell'Inferno: onde nel *Teofilo*, quando e' risponde all'invocazione del negromante e salta su dagli abissi, *i diavoli rizano una sedia, e Belzebù a sedere*[4] dimanda la ragione dell'essere stato incomodato.[5]

Altre avvertenze sul modo di stare in scena e di atteggiarsi trovansi qua e là nelle didascalie, con perpetua cura d'imitare la realtà e insieme produrre la scenica illusione. Così nel *san*

---

[1] *S. R.*, vol. III, pag. 273.

[2] *Id.*, vol. III, pag. 357.

[3] E così anche Maria Vergine: e il più delle volte ne' drammi francesi gli angeli calati dal cielo le apprestavano un bel seggio. *Michel.... Et toy, mon amy Gabriel, Vous deux en celle eglise alez Et un siège m'appareilliez Si honneste que je m'y siesse* (*Miracles N. D.*, II, 70). *De vostre siége est l'appareil La jus tout fait, dame des cieulx, Si bien, que ne le savons mieulx Faire pour vray* (*Id.*, II, 194). Altrove gli angeli tendono le mani *Tant comme elle descent du ciel Pour la mieux assoir.... Droit en sa place* (II, 399). In altro Miracolo Dio ordina agli angeli: *Anges, savez que vous ferez? Allez m'un siége la jus mettre Ou seoir comme juge et maistre Puisse une piéce.* E gli angeli ne fanno anche un secondo: *Afin que sa mère vient Avec li, con souvent advient Qu'aions siége ou puist estre assise Tout prest et delez son filz mise Ici entour* (VI, 241).

[4] *S. R.*, vol. II, pag. 453. Nella *Passione* di Ravello nella scena del gran concilio dei diavoli, tutti stanno sulle *loro sedie aparegliate* (pagina 163).

[5] Nel *Mystère de la Passion* si legge: *Icy vient Pilate dedens le Prétoire, et est à noter que il y a au milleu du jeu ung parquet tout clos en carré: et dedens ce parquet il y a une chaire hault bien parée, et une autre seconde chaire, et en cette seconde chaire se siet Pilate pour faire le procès de Jésus: et ne siet point à la haulte chaire, jusque à ce qu'il donne sa sentence contre Jésus pour le crucifier:* PARFAIT, *op. cit.*, vol. I, pag. 374. Nella *santa Agnese* provenzale, il Prefetto *recedit ad centrum et ponit se in catedra sua, et quando est, clamat Rabat nuncium:* pag. 1.

Giovanni Decollato, allorquando Cristo appare con quattro angeli, *ha venire tanto adagio che san Giovanni dica la seguente stanza in prima:* più oltre, quando il Siniscalco manda i suoi sbirri a prendere il prigioniero *hanno a star tanto che Gesù*, che in quel mentre deve parlare a lungo col Santo, *si parta;* e medesimamente, allorchè il manigoldo taglia la testa al Precursore e la mette in un bacino, *aspetterà che l'anima vada al Limbo e dica una stanza.* Altre volte si lasciava arbitrio all'attore di far ciò che meglio fosse al caso,[1] e perciò nel *Miracolo del Monaco* è detto: *L'abbraccia, e bascialo e benedicalo, facendo gli atti che a tal cosa si appartengono;*[2] e più oltre: *L'abbraccia, e bascia e benedicalo, con quegli atti onorevoli et piatosi che a tal partito si appartiene.*[3]

Ma di simili avvertenze sono piene tutte le didascalie, e basterà che il lettore vi getti un occhio sopra per avvedersi che anche nell'infanzia dell'arte drammatica, e quando ogni altro intento era superato da quello di una devota impressione negli animi, pur cercavasi quanto meglio era concesso di riprodurre le azioni dell'uomo con retto sentimento della verità, e insieme delle necessità dell'arte.

Resterebbe a dire qualche cosa del vestiario degli attori, ma su questo argomento non abbiamo memorie. Ben si può immaginare che le vesti degli attori fossero simili alle fogge che, quasi costanti e tradizionali, veggiamo nelle sacre pitture del tempo;[4] ma le prove dovrebbersi cercare ne' Libri di spese delle Compagnie, che sono andati per la maggior parte distrutti. Gl'Inventarj perugini delle *Devozioni* ci fanno vedere qual ricca mèsse di notizie si sarebbe potuta ricavare da que' quaderni di conti, se l'ignoranza d'inetti archivisti non li avesse mandati *al macero,* non considerando che ogni foglio di carta scritta diventa, coll'andar dell'età, un utile documento di storia.

---

1) Nella *Istorio di s. Poncz* in qualche punto difficile dove si debbono rappresentare morti e sangue, scrivesi prudentemente: *Relinquo fictoribus ludi* (*Rev. Lang. Rom.*, 4ª ser., I, 538).

2) PALERMO, *op. cit.*, pag. 341.

3) ID., *op. cit.*, pag. 343.

4) V. innanzi alla *Passione* di Ravello la descrizione delle vesti, ornamenti e colori proprj alle Sibille.

V

LINGUA DELLA SACRA RAPPRESENTAZIONE

Del centinajo e più di Rappresentazioni che, fra stampate o manoscritte, ci è accaduto studiare per questo nostro lavoro, possiam dire che tutte, salvo eccezioni di piccol conto, appartengono a scrittori fiorentini. Solo più tardi quando questo genere di poesia fiorentina fu conosciuto ed apprezzato, vennero gl'imitatori: toscani, come il Benriscevuti da Prato, autore del *san Valentino e Giuliana* (Firenze, 1554), o il *Desioso Insipido* senese, autore della *santa Colomba* (Firenze, 1583) e del *Cleofas e Luca* (Firenze, 1575): o anche di altre provincie d'Italia, ma delle più prossime alla Toscana; quali sarebbero due bolognesi, il padre Valerio Agostiniano, scrittore di un *Misterio dell'umana Redentione* (Venezia, 1527), e Cesare Sacchetti, di una *Giuditta* (Bologna, 1564) e di un *san Cristoforo* (Firenze, 1575), cui si possono aggiungere un padre Lodovico Nuti assisano per una *santa Chiara d'Assisi* (Siena, senz'anno), e un Gian Simone Martini da Todi per una *Presentazione al Tempio* (Siena, 1595).

Si può dunque dire che le Rappresentazioni nel primo e più bel periodo formano un teatro esclusivamente fiorentino, più ancora che non accada per le imitazioni della commedia latina. Basta riconoscere tal fatto, e pensare che le più appartengono ad un tempo che si estende dalla metà del Quattrocento a quella del secolo successivo, e che le Rappresentazioni fanno parte di quella letteratura popolare, che era men tocca dalla smania latineggiante e dalla erudita pedanterìa, perchè altri debba di subito riconoscerne l'importanza, anche come monumenti di lingua. Troviamo qui infatti il volgar fiorentino in tutta la sua popolare schiettezza: fresco, snello, vivace, evidente, specialmente nelle scene di costumi. Quello stesso brio, quella stessa abbondanza di vocaboli appropriati, di frasi pittoresche, di acconci partiti che si ammira ne'comici fiorentini del Cinquecento, ritrovasi anche in questi men noti esempj di drammatica poesia.

Certo può rimproverarsi agli autori delle Rappresentazioni di obbedire troppo a certe norme invalse nella drammatica com-

posizione, sicchè poca diversità di maniera vi sia dall' una all' altra; ma si sa che, pur troppo, ciò avviene quando un qualsiasi genere letterario fa scuola; nè tal difetto potrebbe rimproverarsi alle sole Rappresentazioni, nè rinvenirsi fra noi soltanto. Ma anche da questo aspetto, ov' è tanto di manchevole, è sempre cosa da far meraviglia che a mezzo il secolo decimoquinto sorgesse una forma senza esempj anteriori, senza tradizione efficace dietro a sè, e che a poco a poco si andasse svolgendo fino a diventare una vera e propria maniera di Dramma. Dalla *Devozione,* anzi dal *Dramma liturgico,* alla *Rappresentazione Sacra* c' è differenza come da un imparaticcio a una forma: difettosa quanto vuolsi, ma compiuta in sè stessa e ne' suoi elementi. Tuttavia, non siamo tanto ammiratori di questo genere, che ci ricusiamo a riconoscerne e additarne, come faremo, le parti men buone; ma quanto siam pronti a far giudicio severo della Rappresentazione rispetto all' arte e allo stile drammatico, altrettanto ci par giusto riconoscerne i meriti rispetto alla lingua, vigorosamente ingenua e schiettamente efficace: tale, che in età che ognor più pendeva all' esagerazione della sintassi e delle desinenze latine, serbò la cara semplicità e il facile andamento del novello volgare.

Sieno, adunque, bene accolte le Rappresentazioni dagli studiosi della nostra lingua, così da quelli che vogliono di questa conoscer le più riposte qualità per ravvivarle e adoperarle all' uopo, come dagli altri, cui giova scrutarne lo svolgimento storico nell' andar de' secoli. Quando ancora non si disputava dell' essere e del nome del nostro parlare, Firenze sola possedeva un linguaggio drammatico atto a qualche cosa più che alle plateali invenzioni della farsa improvvisata e triviale, e che osava affrontare le multiformi necessità del dialogo e della scena. Il resto avrebber potuto fare il tempo e gl' ingegni. Nè era senza ragione se le Rappresentazioni che vedemmo durante il secolo XV farsi fuori di Firenze, diedero più importanza alla parte simbolica che alla drammatica; chè ivi era necessario l' uso de' vernacoli, i quali già presso le persone colte non reggevano al paragone di quel dialetto, che aveva ormai reso possibili i capolavori della nazionale letteratura.

Dall' aspetto della lingua sono, perciò, le Rappresentazioni candidissima testimonianza di ciò che fosse allora il volgar fiorentino. Vi hanno qua e là scene, nelle quali la semplicità giunge

colla mera potenza del dir popolare sino alla tenerezza ed al patetico: altre invece, alle quali non manca maestà solenne di forme. Questa favella del piccolo, ma glorioso Comune toscano regge allo stile tragico come al comico: sebbene più frequente e meglio, e le cagioni facilmente se ne comprendono, riesca in quest'ultimo. Se invece di autori per la più parte anonimi, e che scrivendo una Rappresentazione compivano un atto devoto, o indulgevano al genio del popolo, ma non erano stimolati da niun desiderio di gloria personale, fosse sorto un potente ingegno drammatico, probabilmente egli avrebbe rinnovato gli argomenti del Dramma: ma la lingua, quella lingua che aveva servito a Dante per descriver fondo all'universo, egli l'avrebbe trovata in sè e intorno a sè, come strumento, cui non altro mancasse se non la finitura e la brunitura, e l'uso sapiente e consapevole di una mano che obbedisce all'intelletto. Quella lingua nata a un parto colla libertà popolare rendeva immagine della vita politica del Comune, in che la plebe a poco a poco era salita a dignità di popolo. Al modo stesso, la poesia popolare fiorentina, nata necessariamente rozza, erasi ingentilita al contatto colla poesia letterata, senza perdere le sue fattezze, ma dalla compagnia dell'altra forma e dall'esempio prendendo un andamento più misurato e come signorile. Senza che, da Dante autore della ballata sulla *ghirlandetta,* e dal qualunque e'siasi laudatore della *Fresca rosa novella,* sino al Sacchetti celebrante le *Vaghe montanine pastorelle* e al Poliziano salutatôre del *Maggio novello,* mai in Firenze i poeti dell'arte non isdegnarono ricevere dal popolo il pensiero e il sentimento ancor greggi, e renderglieli lavorati d'oro in oro. E come gli scrittori culti non sdegnavano scendere al popolo, così i popolani si affaticavano di giungere all'arte: onde quel carattere di semplice nobiltà e di culta naturalezza, che è proprio d'ogni forma della letteratura popolare fiorentina di quell'età, e perciò anche delle Rappresentazioni. Gli autori delle quali, fossero essi ignoti artieri o clienti de'Medici, scrissero tutti in quella lingua comune, dove si confondono le voci e le frasi dell'uso con quelle trovate dai letterati.

Frequenti sono, infatti, le reminiscenze dantesche: come nel *san Giovanni Decollato:*

Considerate la vostra semenza;

nella *Disputa:*[1)]

Il perder tempo a chi più sa più spiace;

nel *Miracolo del Monaco:*

L'alma piena di fede e semplicetta;

nel *sant'Antonio:*[2)]

Se appresso del mattino il ver si sogna;

e parlando dell'avarizia più oltre:[3)]

Questa maledetta lupa,
La quale è nata ne' regni infernali,
E la sua fame senza fine è cupa;

nell'*Abataccio:*

Voi vedrete oggi, se voi state attenti,
Come al *quia* dobbiamo esser contenti;

e anche:

E in tutto veder si crede a pieno
Colla veduta di una spanna o meno;

e nel *Giudizio:*[4)]

E confesso e pentuto si rendesse.

Aggiungasi la menzione delle *frutta di Alberico* nei *Due Pellegrini.*[5)] Nè minori sono le imitazioni e le citazioni del Petrarca: quali nella *Disputa:*[6)]

L'amante nell'amato si trasforma;

nel *sant'Antonio:*[7)]

Sua ventura ha ciascun dal dì che nasce;

nella *santa Eufrasia:*[8)]

Che tarde non fûr mai grazie divine;

---

1) *S. R.*, vol. I, pag. 240.
2) *Id.*, vol. II, pag. 44.
3) *Id.*, vol. II, pag. 62.
4) *Id.*, vol. III, pag. 517.
5) *Id.*, vol. III, pag. 455.
6) *Id.*, vol. I, pag. 229.
7) *Id.*, vol. II, pag. 56.
8) *Id.*, vol. II, pag. 270.

nella *santa Teodora:*[1]

Chè ben è cieco chi non vede il sole;

e nell'*Aman:*

Materia da coturni e non da socchi.

Non poche sono anche le memorie degli eroi dell'Epopea cavalleresca, come il re Bravieri ricordato nella *Disputa,*[2] Roncisvalle menzionato ne' *Due Pellegrini,*[3] Margutte nel *Grisante e Daria*[4] e nel *sant'Onofrio.*[5] Quest'innesto di letterario e di popolare è sempre felicemente compiuto, perchè l'uno e l'altro ben si univano insieme, ed erano come acque che derivando da una stessa scaturigine si riscontrassero dopo aver fatto ciascuna un corso suo proprio: invece vi è qualche cosa che stride e stuona disarmonicamente, quando all'antico *Silenzio* vediamo nella *santa Dorotea* sostituirsi un classico *Silete,* e nel *Sansone* invocarsi *Cupido Iddio* e *Venere Idea* e *Marte:* e nella *santa Cristina* asserirsi che a petto all'eroina del dramma

nulla varre' Dïana,
Men Palla o Aretusa o manco Almena,
O Proserpìna, o Medusa occeana.
O Calidona, o Danne, o quella Elèna,
O Castalia, o Isotta, o Drusïana,
O Filide, o Fasife, o Fedra, o Cice,
O Pulisena, o Cassandra infelice.
Se rinascesson tutte a una a una,
E oltra a queste tornasse Medea,
E quante ne fûr mai sotto la luna
Con Filomena, o con Pantasilea,
Costei fu ornata meglio che nessuna,
E so del cielo ella sarà Iddea.

Vero è che qui parla un re pagano: e gli esempj è fina arte retorica che debbano prendersi dalla propria religione e dalla propria storia.

---

1) *S. R.*, vol. II, pag. 333.
2) *Id.*, vol. I, pag. 225.
3) *Id.*, vol. III, pag. 443.
4) *Id.*, vol. II, pag. 115.
5) *Id.*, vol. II, pag. 393.

Fuori che in questi pochi casi, parlano i personaggi delle Rappresentazioni quel fiorentino comune, che era insieme letterario e popolare, salvo quando si debba ritrarre il linguaggio proprio alle arti più umili: ai contadini,[1] alle donnicciuole,[2] ai monelli,[3] ai bari,[4] ai gaglioffi,[5] ai malandrini,[6] e simili. Del latino rimane traccia in que' passi, dove era dicevole mantenere un vocabolo consacrato dalla tradizione od una formola liturgica. Perciò qua e là rimane qualche uffizio della Chiesa nel proprio suo idioma: il *Tedeum*,[7] il *Magnificat*,[8] l'*Ave Maria*.[9] Nella *Passione* niuno avrebbe osato tradurre in volgare i sacramentali motti dell'*Ave Rabbi*, dell'*Amice, ad quid venisti,* e tanto meno del *Sitio* e dell'*Ely Ely*.[10] Così anche tale e quale è conservato nel *Costantino* un brano dell' Epistola prima di san Pietro.[11] E, come per segno di nobiltà e debito di reverenza, latino parlano talvolta alcuni personaggi: ad esempio, i Rabbini del tempio di Gerusalemme nella *Disputa*,[12] i Filosofi nel *Grisante e Daria*,[13] i Sacerdoti degli dei pagani nella *santa Marghe-*

---

1) Vedi ad esempio: *Natività* (*S. R.*, vol. I, pag. 193), *sant'Onofrio* (vol. II, pag. 398), *san Giovan Gualberto* (vol. III, pag. 163), *Agnolo Ebreo* (vol. III, pag. 492), ecc.

2) Vedi ad esempio: *Natività* (vol. I, pag. 206), *Conversione della Maddalena* (vol. I, pag. 272), *santa Teodora* (vol. II, pag. 340), ecc.

3) Vedi ad esempio: *Disputa al Tempio* (vol. I, pag. 223), *Figliol prodigo* (vol. I, pag. 357), *sant'Onofrio* (vol. II, pag. 384), ecc.

4) Vedi ad esempio: *Figliuol prodigo* (vol. I, pag. 371), ecc.

5) Vedi ad esempio: *san Tommaso* (vol. I, pag. 443), *santa Eufrasia* (vol. II, pag. 302), *Sette Dormienti* (vol. II, pag. 359), ecc.

6) Vedi ad esempio: *Sant'Antonio* (vol. II, pag. 51), *sant'Onofrio* (volume II, pag. 389), ecc.

7) Nel *Costantino* (vol. II, pag. 234), nella *santa Uliva* (vol. III, pagina 266), ecc.

8) Nel *Re Superbo* (vol. III, pag. 180), ecc.

9) Nell'*Annunziazione* (vol. I, pag. 179), ecc.

10) *S. R.*, vol. I, pag. 311, 321, 322. Così è anche nel *Mystère* francese *de la Passion: Ave Rabbi, Amice, ad quid venisti* (PARFAIT, *op. cit.*, vol. I, pag. 350); *Blasphemavit* (ID., pag. 365); *Quod scripsi scripsi* (ID., pag. 409); *Mulier ecce filius tuus* (ID., pag. 411); *Ely Ely* (ID., pag. 413); *Sitio* (ID., pag. 415); *Consumatum est* (ID., pag. 415), ecc.

11) *S. R.*, vol. II, pag. 194.

12) *Id.*, vol. I, pag. 230.

13) *Id.*, vol. II, pag. 95.

rita.[1] Invece latino maccaronico parlano sempre, come vedremo, già molti secoli innanzi al Molière, i Medici, principali fra i comici personaggi della Rappresentazione.

Di altri linguaggi si dànno qua e là esempj, il più spesso a sollazzo del pubblico. Due volte nel *sant'Antonio* è avvertito che si parla greco,[2] ma non se ne riferiscono le parole. Nel *Sansone* si pretende che sia ebraico questo che vien posto in bocca ad un ambasciatore:

> Aleph bachem camael damain
> Elial sabaot seleth gammaton chelnota lezer.

Al che si risponde:

> Madalachel nabusarabai ochdecca.[3]

Ma i *diversi linguaggi*, onde poi prese il suo titolo una Commedia di Virgilio Vierucci, non sono molto adoperati dalla Rappresentazione. Invece ne usava ed abusava la Commedia, e più la Farsa, come si vede nel Teatro del Ruzzante e del Calmo, non-

---

1) *S. R.*, vol. II, pag. 132. Nel *Miracle de la fille d'un roy* (*M. N. D.*, VII, 58) parla latino l'angelo Gabrielo travestito da viandante, e latino gli risponde il padrone della nave: *Magister, bona requies Sit vobis et bona dies. Vultis vos mare transire? Cupimus Greciam ire. Si per vos mare transimus Mercedem vobis dabimus Competentem. — Video vos esse gentes Status tam honorabilis Quod sum desiderabilis Velle vestrum faciendi In omnibus. et complendi. Si parati omnes estis In navem meam intretis Sine mora.* E arrivati ripiglia Gabriele: *Magister, me audiatis: Domini mei se laudant De vobis, et ideo dant Vobis hoc aurum precii, Loco boni servicii Quod eis exibuistis Et diligenter fecistis Per pluries.* E l'altro: *Grates dico millesies. Amice, renunciețis Pro me, et eis dicetis Quod amodo paratus sum Et promptus ad velle suum Adimplendum. — Dimitamus hoc. Ad Deum. Hic morate.* È curioso che nel *Mystère de la Nativité* (pubblicato dal Jubinal, *op. cit.*, vol. II, pag. 30) ripetendo Satan a Ottaviano il famoso *Dum virgo pariet*, questi risponde: *Sartan, il lez vous convient lire Et lez exposer en romant. — Je obairay à vous commant: Or entendez que dit la letre*, ecc.

2) *S. R.*, vol. II, pag. 49-50.

3) Parlano un ebraico d'invenzione o mescolato di voci bibliche e greche, il sacerdote pagano *Amphiteas* nel *Mystère de sainte Barbe* (Parfait, *op. cit.*, pag. 22); e linguaggio inintelligibile due principi pagani nel *Mystère de l'Incarnation* (Id., vol. II, pag. 507); il mago Salatius nel *Miracle de Théophile* (Montmerqué et Michel, *op. cit.*, pag. 143), l'idolo

chè nella *Farsa recitata agli eccelsi Signori di Firenze,* dove occorrono un pavese ed un piacentino; e quest'usanza, colla quale intendevasi eccitare il riso sul parlare di altre città o di straniere genti, andò tant'oltre, che divenne sazievol cosa: onde il Lasca nel Prologo della *Spiritata* si vantava dicendo, che non *ci si udiranno nè Tedeschi, nè Spagnuoli, nè Francesi cinguettare in lingua pappagallesca e da voi non intesa.*[1]

Pur qualche esempio delle lingue viventi di Europa troviamo nella Rappresentazione. Nella *santa Agnese* un paggetto di nome *il Franciosino* va a chiamare un medico, e così mescola il suo parlare coll'italiano:

> Ghie mandevo Prefette dal me nome
> Che voi vegné, chè 'l suo figli è malé,
> Chè le votre virtu molte si nome:
> En cheste vil un altro ne trové.

E il medico:

> Fratello, io non t'intendo: or mi perdone
> Chè in francioso mai non ho studié.

E l'altro:

> Chè vegné volentier vo, mon ami?
> Voi gagnerè argent gran vi.

Curioso è un bando in tre lingue oltre l'italiana, che a nome degl'imperatori è mandato nel *san Rossore,* per ordinare l'esterminio de'Cristiani da tutte le provincie dell'impero. E prima in tedesco:

> Vuir Massimilian und Dioclitian chaser
> Fir tut des remischen daich
> Tum gnepitten armen und raich
> Ob emant cristen vuest

Tervagans nel *Jeus de saint Nicolai* (Id., pag. 207), i sacerdoti di Giove nei *Trois Doms* (pag. 131) ecc.: v. anche Serrigny *Myst. de s. Martin,* Dijon, Lamarche, 1886, pag. 115. Nel *Miracle de Robert le diable* (*M. N. D.,* VI, 57) questo è l'arabo dei Saracini: *Sabaudo bahe fuzaille Draquitone baraquita Arabium malaquita Hermes zalo. Jupiter maquit Apolo Perhegathis.*

[1] Ediz. Le Monnier, pag. 109.

Und dersi ferriet ver noc under pest
Auc prechst in unger ung not unde mest
Den vol bier don noch unzer gnebonat
Underz fier got ferstossen
Gor chainen pai leben nit lossen
Vel fier solix nit teeth
Den ebighen pam fom remischen raischeth.

Poi in francioso:

Che lesaghust Sesar glorios amperur
Maximian et Deoclitian
Fon crier ches ans paes
Se puet trover alchun crettiens
Che sacum semet a fer dum ver
Alesacchuser a Dalasio tuttincontente
Sur pen danchurir a lor mal gres
E puis Dalasio an fra secchiet acotume.

Finalmente in spagnuolo:

Los agustos Cesares et gloriosos impatores
En vestros signores Maximiano e Dioclitiano
Fazen bandir les seguientes palabras
Que quien puditre hastar alcun cristiano
Seiendo cadauno solizito a buscarlo
Bengha acusarlo a Dalaxio a man a mano
Sotto la suia disgratia e sua pusanza
E despues Dalasio darà susanza.

Abbiamo lasciato star queste parole così come stanno nella stampa, sformate qua e là, non tanto per ignoranza, quanto forse per derisione di que' linguaggi e que' popoli. E codesti erano gl' idiomi che troppo si sentivano ormai in Italia: idiomi di que' connestabili tedeschi, di que' gendarmi francesi, di que' *bisogni* spagnuoli, che da mezzo secolo correvano, saccheggiavano, devastavano tutta la Penisola, facendola da padroni, com' erano, in casa nostra; e contro i quali restava soltanto, meschino rinfranco, la canzonatura del palcoscenico!

VI

FONTI LEGGENDARIE DELLA SACRA RAPPRESENTAZIONE, E CARATTERE DI QUESTA

Esaminata così la Rappresentazione nel suo aspetto esteriore, gioverà ora guardarla più addentro, ricercandone le fonti, il carattere, l'assetto scenico e i personaggi tipici, per conchiudere finalmente con qualche considerazione generale, e con qualche induzione sulla possibilità che avrebbe avuto, modificandosi, di diventar forma del Teatro nazionale.

Fonti comuni a tutti i Sacri Drammi sono la Bibbia, gli Evangelj e le Leggende cristiane, ed ogni Rappresentazione è composta, come dice l'autore della *sant'Agata*

> Cercando il mar della Scrittura Santa
> Pieno di gemme molto preziose:

e ognuno vede, confrontando questa sentenza con l'argomento del dramma onde è tratta, come per Scrittura Santa debbansi intendere non solo le sacre carte, ma anche tutti gli altri libri, i quali apparivano come continuazione e compimento di quelle, e contenevano le vite degli Apostoli, de' Martiri, delle Vergini, de' fondatori degli Ordini religiosi, e simili. Non molte, anzi, sono le Rappresentazioni direttamente tratte dal Testamento Vecchio, potendo in tal categoria annoverarsi soltanto l'*Abele e Caino*, l'*Abramo ed Isac*, l'*Abramo ed Agar*, l'*Aman*, la *Regina Ester*, la *santa Felicita*, la *Giuditta*, il *Giuseppe*, il *Mosè*, il *Nabuccodonosor*, l'*Angelo Raffaele e Tobia*, il *Salomone*, il *Sansone*, il *Saul*. Nè molte sono neanche quelle tolte dagli Evangeli: l'*Annunziazione*, la *Natività*, la *Presentazione al Tempio*, la *Purificazione*, la *Disputa*, la *Natività*, il *san Giovanni Battista*, il *san Giovanni Decollato*, la *Conversione della Maddalena*, la *Cena*, la *Passione*, la *Resurrezione*, il *Cleofas e Luca*, l'*Avvenimento dello Spirito Santo* e l'*Ascensione*: vero è che queste comprendono quasi tutto il ciclo evangelico, e i minori fatti vi si collegano co' maggiori. All'età evangelica, ma al ciclo essenzialmente leg-

gendario, appartiene la *Rappresentazione di Ottaviano e della Sibilla:* e dalle parabole di Cristo riferite ne' sinottici sono tratti il *Lazaro ricco e Lazaro povero,* le due Rappresentazioni del *Figliuol Prodigo,* e quella sullo stesso argomento, del *Vitello saginato.* Tutte le altre, che come vedesi sono la parte maggiore, e si potrebbero dire cogli Spagnuoli *Comedias de Santos,* provengono da leggende posteriori e da atti più o meno autentici: il che alle volte è ignorato, alle volte è saputo e confessato dagli autori, come da quello della *santa Barbara:*[1]

Da più autor suo gesti recitati
  Fra sè diversi, in parte discrepanti,
  Non son da' sacri canoni approbati,
  Benchè sien atti giusti e retti e santi;
  Di quelli, alquanti più nel ver fondati,
  Reciterem con dolci voci e canti.

Un gruppo specialissimo è formato da alcune Rappresentazioni desunte da racconti popolari, ove al meraviglioso degli avvenimenti umani si è aggiunto ed innestato il miracoloso, al romanzesco il soprannaturale. Tali sarebbero: la *santa Guglielma,* la *santa Ulìva* e la *Stella.* Esse ci presentano lo stesso tipo della donna perseguitata ingiustamente, che in mezzo a' casi più strani e alle sventure più immeritate conserva l' innocenza e la fede, ed è visibilmente ajutata dalla Vergine, la quale, intervenendo ne' più urgenti pericoli, a lei restituisce l' amore de' congiunti e l' ammirazione devota de' popoli, augurio ed arra dell' eterna felicità. Nella *santa Guglielma,* la persecuzione viene alla donna innocente dal cognato follemente preso di lei, e che della repulsa si vendica accusandola di turpe delitto; nella *santa Ulìva,* dal padre empiamente innamorato della propria creatura, e dalla suocera, implacabile nemica; nella *Stella,* dalla matrigna invidiosa di tanta bellezza e virtù. Probabilmente, innanzi di diventar sante, queste erano solamente tre eroine dell' onor femminile; e prima che esser leggende, le narrazioni che le riguardano erano soltanto avventure romanzesche, care agli orecchi del volgo, e delle quali qualche traccia si troverebbe perfino nell' antica

---

1) *S. R.*, vol. II, pag. 72.

Grecia.[1] Certo è, che dopo aver dato soggetto a poemi e a novelle, come abbiamo notato a suo luogo,[2] i fatti loro si trovano tuttora ne' racconti popolari d' ogni paese, con maggiore o minor predominio di elemento soprannaturale. Che se anche la forma profana fosse secondaria, egli è certo che nella categoria delle leggende sacre queste tre narrazioni entrano solo di sbieco, nè alcun agiografo le raccolse e registrò fra le autentiche, e l'epiteto di *sacre* è apposizione tutta popolare. Ma questa trasmutazione di profano in sacro apparisce ancora più evidente nella *Rosana,* che originariamente altro non è se non quel romanzo cavalleresco, del quale sono più notevoli forme il poema francese di *Floire et Blanchefleur,* e la narrazione italiana in prosa, cui Giovanni Boccaccio appropriò il nome di *Filocopo:* cosicchè, sebbene diventata un *bel mistero,*[3] la Rappresentazione di *Rosana* è soltanto uno di que' racconti d' amore e di cavalleria, che nell' età media allietavano egualmente i sontuosi manieri, e le piazze, ove la plebe si affollava ad ascoltare i girovaghi cantori.

---

[1] In una tragedia di SOFOCLE, oggi perduta, ma ricordata da DIODORO, si narrava, secondo un' antica tradizione greca, come Salmoneo si fosse in seconde nozze congiunto con Sideroe, che lo eccitava contro la figliastra Tiroe, pe' suoi amori con Poseidone. La infelice ebbe tagliati i capelli, venne battuta e maltrattata, e gettata per ultimo, in un orribile carcere. I figliuoletti Pelia e Neleo erano stati dalla madre posti sul fiume Enipeo entro una barca, e un pastore che li trovò, ne ebbe pietà e li salvò. Cresciuti che furono, liberarono la madre, la vendicarono de' sofferti patimenti, e misero a morte la spietata matrigna. Sostanzialmente questo è il racconto stesso della *Stella*, perseguitata anch' essa dalla matrigna. Il taglio de' capelli si riscontra col taglio delle mani nelle Rappresentazioni di *Stella* e di *santa Uliva:* il getto de' figli sulla riva di un fiume, con maggiori o minori rassomiglianze, si ritrova nella *Storia* popolare di *Stella e Mattabruna* e nella *Bella Elena di Costantinopoli,* poema antico francese; l' allevamento de' fanciulli per opera di un pastore, che talvolta è carbonajo o romito, è anche nel *Miracle de Osanne*, nonchè nella *Stella e Mattabruna* e nella *Bella Elena:* la liberazione della madre per opera de' figliuoli, oltrechè nella *Stella e Mattabruna* e nella *Bella Elena,* è nel *Chevalier du Cygne* e in molte altre leggende medievali e racconti popolari.

[2] *S. R.*, vol. III, pag. 200, 236, 318.

[3] *Id.*, vol. III, pag. 362.

A queste tre sante apocrife si aggiunge un'altra donna, che non ebbe siffatto appellativo dalla voce popolare, ma dovette esser tenuta come singolare esempio di bontà, di modestia, di pazienza: vo' dire Griselda. A' dì nostri un marito che, anche avendo sollevata dal nulla la propria compagna, la trattasse, e fosse pure per giuoco e per provarla, come il marchese di Monferrato trattò Griselda, rischierebbe di finire in Corte di Assise: e una donna, che sopportasse quello che Griselda pazientemente sofferse, passerebbe per una balorda. Altrimenti era foggiato a que' tempi il costume: e la donna, anche di schiatta gentile, era al marito soggetta, nè il matrimonio e la prole comune servivano mai a colmare l'abisso che separava il signore dal vassallo. Griselda era perciò due volte sommessa al marito, come moglie sua e come figlia della gleba. La voce popolare, dicemmo, non santificò Griselda, ma vide e additò in lei un modello, uno specchio (*myroir*),[1] e nella sua pazienza riconobbe il culmine della virtù coniugale. Griselda colla sua modestia e la sua pazienza, non era, come le sante, superiore alla virtù umana, ma aveva di questa raggiunto la cima, e di là si offriva ad esempio alle mogli. Quindi il culto, tutto umano del resto, che proseguì il suo nome. Il Boccaccio stesso, che aveva come incorniciato il suo beffardo novelliere nel pietoso racconto della peste del 48, volle con una consimile purgazione degli affetti terminare quella lunga e varia satira del costume contemporaneo, dove ha luogo sì ampio un martirologio di nuovo genere, quello de' mariti: e scelse a tal uopo la leggenda di Griselda. L'apparire, in questo punto del *Decamerone*, di siffatta soave immagine di donna, bella de' suoi patimenti, raggiante di nuova ineffabil gioia pe' riconquistati diritti di moglie e di madre, sembra veramente purificare tutta l'opera del Certaldese. La novella del quale, da qualsivoglia fonte sia dedotta, consacrò durevolmente col suggello dell'arte e dell'eloquenza il nome della rustica marchesana, e ne allargò la fama: e il Petrarca da una parte s'innamorò di cotesta narrazione del Boccaccio, e credette darle dignità e perennità maggiore voltandola in latino, mentre poi il popolo d'ogni paese s'invaghì di questa eroina uscita dal suo

[1] *Le Miroir des femmes vertueses où est la patience de Griseldis* etc., Orléans, 1547.

grembo,[1] e la celebrò in poemi giullareschi e in drammi di ogni lingua.[2] La Rappresentazione italiana, che, forse solo per caso, non conseguì l'onore della stampa, ma ha tutti i caratteri della popolarità[3] è in due giornate, e l'*annunziazione* della seconda per parte dell'angelo, ben dimostra che se Griselda non fu denominata santa, come altre sue consorelle, ben era tenuta come figlia prediletta di Dio:

El vero Iddio, ch'è somma provvidenza,
E chi lo serve mai non abbandona,
À fatto di Griselda esperïenza:
Truovòla umile, mansueta e buona.
Oggi sì le revòca la sentenza
E falla lieta sovra ogni persona
Pe' giusti prieghi che di lei intende,
E 'l suo marito e'suo figlio' le rende.
Volse Gualtieri ancora un'altra volta
Provar Griselda; e falla a sè venire;
Disse che un'altra donna aveva tolta
E colle stiave la tenne a servire;
Sì come pazza, scimunita e stolta
Ognun la batte e voleva schernire:
Griselda stà sempre umile e graziosa:
O state attenti! e vedrete ogni cosa.

Di ciascuna Rappresentazione è dato facilmente indicare la fonte, e noi abbiamo cercato di farlo nelle notizie che vi ponemmo innanzi: nè il drammaturgo nasconde minimamente l'averci avuto ricorso; chè nell'invenzione del soggetto non ponevasi quella gloria che ricercano i moderni; anzi si aveva

---

1) V. KOHLER, art. di *Griselda*, in *Allg. Encycl.* di Ersch e Gruber, e *Die Griseldis-novelle als volksmärch.*, nell'*Archiv. f. litt. gesch.* I, 409; nonchè F. von WESTENHOLZ, *Die Griseldis-Sage in der literaturgeschichte*, Heildeberg, Groos, 1888; H. GROENEVELD, *Die älteste Bearbeitung d. Griseldissage in Frankreich*, Marburg, Elvvert, 1888.

2) Per la Francia, v. P. DE JULLEVILLE, I, 180, II, 6, 342.

3) È contenuta, mutila del principio, in un codicetto a forma di *vacchetta*, di scrittura del secolo XV, posseduto dall'egregio signor Willard Fiske, il raccoglitore e bibliografo della letteratura petrarchesca, che liberalmente me ne diede comunicazione.

cura, come presso i Greci, di riferirsi a un fatto noto, e quasi ordire il lavoro poetico sur un fondo costante e stabile, pòrto dalla tradizione. Se non che il drammaturgo medievale non prendevasi poi quella libertà nella pittura de' caratteri e nella condotta dell'azione, che a sè riserbava il drammaturgo greco: anzi in tutto e per tutto seguiva pedissequo il suo testo. Quando, ad esempio, troviamo scritto: *Ora la Storia torna a Tobia;*[1] *ora torna la Storia all'ancilla che scaccia il Figliuol prodigo;*[2] *qui si fa transito da Decio in fino a Teodosio, come richiede la Storia dei Sette Dormienti,*[3] e simili, non si allude già al corso de' fatti, ma alla composizione stessa del libro, onde il dramma è tolto, e alla distribuzione che hanno in esso gli avvenimenti e gli episodj trasportati dalla leggenda sul teatro. Spesso la derivazione leggendaria è così poco dissimulata, che nelle didascalie si trovano, quasi direbbesi, brani della narrazione in prosa, incastrati fra i versi, e che servono sovente a indicare fatti difficili a rappresentarsi sulla scena, ma necessarj all'andamento dell'azione. Così, ad esempio, nella *santa Agnese*, dopo l'ordine dato dall'imperial Prefetto di spogliare l'invitta eroina, si legge: *Santa Agnese essendo spogliata nuda fu per divino miracolo ricoperta, e uno mette un bando e dice*, ecc.; dove è chiaro che le azioni dello spogliarla e dell'esser rivestita miracolosamente, ambedue troppo ardue da esser fatte alla vista del pubblico, seguono altrove, intanto che il pubblico è occupato dal banditore; ma le parole adoperate, anche nel tempo del verbo, svelano la loro originale forma narrativa. Nel *Barlaam e Josafat* del Socci la didascalìa contiene una notizia, evidentemente e solo con lieve modificazione tolta alla leggenda, e della quale nulla si sa nel dramma: *Nicor mago va per ingannare Josafat, ed ha promesso al Re che se si disputi la fede, lui la torrà a difendere, e poi lui sarà vinto dagl' idolatri.* Queste forme verbali del passato, proprie della narrazione, ritornano anche altrove. Ad esempio, nella *santa Cristina: Fu di tanta forza le sopradette parole, che Dio mostrò un bello misterio, che 'l fuoco si sparse e uccise infinita gente.... Per le scellerate parole rovinò l'idolo del tempio, e morì il Re con*

---

1) *S. R.*, vol. I, pag. 107.

2) *Id.*, vol. I. pag. 376.

3) *Id.*, vol. II. pag. 366.

molta gente: Juliano secondo barone incoronandosi dice, ecc.... *E passò di questa vita il detto incantatore, e Cristina dice*, ecc.... *Fu di tanta forza la sopradetta orazione, che Dio risuscitò il mago, e risuscitato ginocchioni dice*, ecc.... E in questa stessa Rappresentazione, dove sono frequentissime le tracce del testo leggendario, anche quando meno era scusato ricorrervi, notevole è anche la finale didascalìa, che così dice: *Apresi la terra, e di subito lo inghiotte colla donna. Altri dicono fu abattuto lui e la moglie di saetta. Altri dicono che lui andando pe' tempj facendo isdipignere gli Dei e facendo dipignere sè e ponendovi el nome suo, e' rovinògli come una saetta un tempio adosso. Puossi pigliare quello ch' altri vuole delle tre morti.* Tanto poco era sicuro del fatto suo il drammaturgo, e tanta libertà lasciava al festajolo, quando mancavagli la sicura scorta della leggenda!

Altre prove del fatto troviamo nella *Rappresentazione di sant'Alesso*, dove l'azione procede ragionevolmente sol quando insieme si compongano in un tutto i versi e la prosa, il dramma e i brani della leggenda inseriti nelle didascalìe: *Alesso uscito fuori di Roma si riscontrò in un viandante.... Partironsi tutti i servi, ed uno capitò dov'era Alesso.... Alesso per forza di remi capitò a Roma.... Mentre che portavano sant'Alesso a seppellire, era tanto il popolo che non potevano andare, e per rimediare, il Papa fece gittare di molti denari, acciocchè il popolo badassi a ricôrgli; e giunti in chiesa, il Papa dice*, ecc. Ove è evidente che questi brani narrativi servono alcune volte a illustrare un' azione appena accennata, altre a supplire un'azione assolutamente posta da banda. Nel *san Giorgio* più volte un personaggio simboleggia tutta un'azione, non rappresentata ma spiegata dalla narrazione della didascalìa: *Ora con grandissime urla e rumori corsono con fischi dov'era il dragone, e lui comincia per bocca a gittare zolfo e foco, per modo che none scampò se none uno solo, e venendo verso la città dice da sè*, ecc.... *Furono quel dì battezzate ventimila persone sotto il re Sileno, e uno cittadino non si volendo battezzare, fuggendo dice*, ecc. E finalmente nel *san Venanzio: Il popolo veggendo questo miracolo, tutto confessò lo Iddio di Venanzio esser vero Dio, e però uno dice così*, ecc... *Subito cominciò ad uscir l'acqua d'un masso, in modo che tutti si convertirono, onde uno dice*, ecc.... *E' Romani ammazzarono ognuno, onde uno di quegli dell'Imperadore va all'Imperatore e racconta ogni cosa.* Molte volte vi è così stretta

relazione fra l'azione narrata nelle indicazioni sceniche e quella rappresentata, che si direbbe necessario dover assistere alla recita col dramma stampato fra mani, come a' dì nostri all'opera o al ballo col *libretto:* poichè la didascalìa, come vedemmo, non si restringe a indicare chi e come e in che modo debba parlare od operare, ma spesso contiene qualche fatto o circostanza del fatto taciuta ne' versi. E le didascalìe tolte di peso dalla leggenda, servono anche ad esprimere sentimenti non enunciati o appena adombrati: come nel *san Venanzio: Battuto non sentiva alcun dolore, e dice così*, ecc.; nel *san Giovan Gualberto* denotano il passaggio di tempo: *Di poi san Giovanni si partì e andò a stare a Vallembrosa; alcun tempo di poi fu fatto Abate, e ciò sentendo uno amico del Vescovo gliel va a dire*, ecc.; nell'*Annunziazione* illustrano una parte che forse si rappresentava mimicamente: *La Misericordia cerca tutto il cielo, e la Verità discende in terra, e cerca tutta l'umana generazione, e non si trovò in cielo chi avesse sufficiente carità, nè in terra si trovò alcuno innocente: tornarono adunque e ristrinsonsi le Virtudi, e la Pace disse loro: Voi non sapete alcuna cosa; non si trova chi faccia bene se non uno, e però si vuol dire che lui ci ha dato il consiglio ci dia l'ajuto, e la Pace disse al Figliuolo di Dio:* Piacciati udir quel ch'io ti prego e spono, ecc.

Che la Rappresentazione altro non sia se non riduzione metrica della leggenda, offerta agli occhi anzichè agli orecchi,[1] perchè come dice il Prologo del *Salomone:*

.... meglio si tiene a memoria
La cosa vista che la cosa udita,

nè gli autori concepissero l'azione drammatica altrimenti che come un dialogizzamento della sacra narrazione,[2] chiaro lo mostra anche il non trasandare nessuna circostanza del racconto, anche se trattisi di particolari, da' quali l'arte rifugge, e

[1] Nel *Mystère breton de s. Barbe*, ediz. Ernault, Paris, Thorin, 1889, pag. 2 si dice: *Gruet silancc ha maz eommancer Antier du myster disclaeryet Clouar hystoar sante Barba*, cioè: *Faites silenees afin que l'on se mette à représenter toute entière, sous le forme d'un mystère, la douce histoire de s. Barbe.*

[2] Per ciò la scusa delle cose meravigliose e incredibili stava nella Leggenda stessa: onde nel Prologo del *Jeu de s. Nicolas: Signeur. che trou-*

pe' quali veramente non è fatta. Con ciò non vogliamo dire che non siavi parte alcuna della narrazione che, specie per intrinseche difficoltà,[1] sia intralasciata, chè anzi è questo un caso assai frequente; ma che per certi episodj sostanziali del racconto agiografico la Rappresentazione non conosce altra forma se non quella della esatta riproduzione scenica, se anche di lor natura i fatti sembrino ripugnarvi. L'autore non rifà il suo soggetto colle norme dell'arte, ma lo espone nella sua realtà storica, aggiungendovi soltanto il dialogo e l'azione mimica de' personaggi. Ciò che il pubblico chiedeva, e ciò che il drammaturgo gli dava, non era un fattò d'invenzione, ma un fatto noto, con personaggi allo spettatore famigliari, de' quali e' conosceva le gesta per averle lette ne' leggendarj o vedute ne' quadri, nelle statue, ne' bassorilievi, nelle vetrate dipinte delle chiese.[2] Il diletto nasceva dall'apprendere que' fatti non più dalle mute pagine del libro o dall'immobili forme delle tele e de' marmi, ma dal vederli vivificati, atteggiati, *personeggiati*[3] su un palco scenico, che riproduceva con esattezza la realtà della vita. La

---

vons en la vie Del Saint, dont anuit est la veille: Pour che n'aies pas grant merveille Se vous vées aucun affaire, Car canques vous nous verrés faire, Sera essamples, sans douter, Del miracle representer: MONTMERQUÉ ET MICHEL, *Théâtre franç.*, pag. 164.

[1] Ad esempio, il GREBAN vide la difficoltà del rappresentare la creazione, che perciò è narrata da Dio Padre: e nel Prologo è espressamente detto: *Si verrez en briefre sentence Le fait de la creacion Et la noble plasmacion Du ciel, terre, angles et humains: En brief, car cecy c'est du mains, Et comme incident litteral A nostre propos principal: Nostre especiale matere Est de traictier le hault mistere De Jhesus et sa passion, Sans prendre aultre occupassion. Mes la creacion du mond Est ung mistere en quoy se fonde Tout ce qui deppend en apprès: Si la monstrons par mos exprès: Car la maniere de produyre Ne se peust monstrer ne deduire Par effect, si non seulement, Grossement et figuraulment; Et selonc qu'il nous est possible En verrez la chose sensible* (pag. 6).

[2] *Tous ces personnages si connus de nom.... c'étaient ces mêmes figures sculptées et peintes qu'on voit encore sur les retables d'autel de ce temps-là, et qui se mettaient à marcher et à agir devant les curieux édifiés:* SAINTE-BEUVE, *Nouv. Lundis*, III, 399.

[3] Questo verbo efficace ed espressivo è adoperato nella *Istorio de s. Poncz* (*Rev. d. lang. roman.*, XXXI, 318): *Si veyré de pas en pas Personagear la bello ystorio De sanct Pons.*

Rappresentazione italiana, come in generale tutto il teatro sacro all'età media, esclude così l'invenzione del fatto come il suo idealizzamento: ed è invece riproduzione del reale storico o leggendario in ogni particolare.

Se le gesta de' martiri, che pur dànno il maggior numero di argomenti al teatro sacro dell'età media, sieno o no capaci di perfetta rappresentazione drammatica, fu cosa acutamente discussa dal Lessing.[1] Il quale concluse col dire che sino all'apparizione di un genio, che col fatto dimostri altrimenti, sarebbe opportuno lasciar dormire in pace i soggetti dell'epopea cristiana.[2] E ponendo da banda ogni altra considerazione, desunta dall'arte stessa drammatica, certo è che, oltre alle difficoltà accennate dal gran critico d'Amburgo, cotesti argomenti al nascente teatro imponevano anche, a nome della religione e pel fine morale del Dramma, l'obbligo strettissimo di non nascondere nè attenuare ciò che formava la gloria massima dell'eroe o dell'eroina, e che allo spettacolo conferiva dignità d'insegnamento: vale a dire, la solenne confessione della fede in mezzo a' martirj, l'invitta costanza innanzi alle lusinghe, alle minacce, a' tormenti de' persecutori, finchè il sangue versato fosse suggello all'affermata credenza. Quegli schiavi senza patria, quelle vergini senza passioni, quelle matrone senza viscere conjugali o materne, quel volgo senza lettere, que' sacerdoti senz'altro anelito che della celeste perfezione, que' romiti senza legami di famiglia o di nazione, che sarebbero essi mai nella storia se non una moltitudine innominata, ove non avessero col proprio sangue confessata la loro fede religiosa? La loro vita e la fama

---

[1] E prima di lui aveva scritto F. M. ZANOTTI nell'*Arte poetica*, Rag. II: *Io mi meraviglio come possa parere ad alcuno che il martirio di un santo sia materia conveniente ad una tragedia, nè io vorrei che il protagonista fosse gran fatto filosofo, e molto meno stoico*: *Opere*, Milano, Classici, 1818, vol. I, pag. 67. La quistione risale al MINTURNO che l'aveva favorevolmente risoluta nell'*Arte poetica*; e dell'autorità sua e delle tragedie dell'HENSIO sulla *Strage degli innocenti*, di GROZIO sulla *Passione di Cristo* e su *Giuseppe*, di BUCHANAN su *Jefte* e su *s. Giovan Batista*, si fa forte CORNEILLE nella prefazione al *Poliuto*, per tentare un lavoro drammatico dove il protagonista sia esempio di assoluta perfezione.

[2] *Hamburg. Darmaturg.*, Zweite stük, in *Werk.*, Leipzig, Göschen, 1866, vol. VI, pag. 15.

sta tutta nella morte incontrata serenamente, impavidamente. Ma che il martirio in sè stesso, quando l'un personaggio è desideroso di darlo, e l'altro arde di riceverlo, sia argomento drammatico, niuno vorrà asserire, se non vogliasi porre tutto l'effetto dell'azione in una impressione dolorosa, anzi straziante, che neppure la fortezza dell'animo contro l'immeritata sventura serve ad attenuare. Laonde questi privilegiati servi di Dio, che non abbruciano nel fuoco, non annegano nell'acqua, parlano senza lingua e si muovono senza piedi, e orbati degli occhi e amputati delle membra e a sangue flagellati vengono dall'ajuto divino rifatti d'ogni danno corporale, nè muojono, finchè la spada del manigoldo, perch'essi non sieno da più dell'Apostolo delle genti, non tronchi loro la testa, non sembreranno certo, a chi abbia senso dell'arte, veri caratteri drammatici.[1]

Ma comunque di ciò si pensi, il drammaturgo cristiano in nessuna parte poteva meno discostarsi dalla leggenda, che in questa del martirio: anzi si direbbe che la Rappresentazione altro fine non avesse, se non quello di svegliar negli animi circa a questo punto capitale della vita de' Santi un'impressione assai maggiore di quella eccitata dalla semplice lettura.[2] Quindi è che ciascuna Rappresentazione, con precisione di circostanze, ma non poca monotonìa, pone studiosamente dinanzi gli occhi de' fedeli i preparativi e le forme del martirio: e questo viene riprodotto in tutti i suoi episodj, essendo ben raro

---

1) Vedi, in contrario, l'*Examen de Polieucte* del CORNEILLE.

2) Ma il vescovo MARTIRANO, studioso e traduttore de' greci, alla Crocifissione sostituì il racconto di un Nunzio, ritornando così a quell'espediente, del quale aveva fatto tesoro l'autore, quale e' si sia, del *Christus patiens*, ma donde gli autori della Rappresentazione del Colosseo, e quant'altri in Italia e fuori trattarono questo stesso tèma, nonchè quelli de' martiri cristiani, che ne derivano, si erano allontanati, come non conducente allo scopo. Anche nella *Selva* di una tragedia sulla *Passione*, che trovossi fra i manoscritti del GIANNOTTI, la Crocifissione è narrata da un Nunzio (*Opere:* ediz. Le Monnier, vol. II, pag. 371). Nè diversamente accade in un'altra *Passione di Cristo*, che stà nel Codice Riccardiano 2248, della fine del secolo XVI. È divisa in cinque atti, e i personaggi sono quasi tutti allegorici: la Misericordia, la Verità, la Pace, la Giustizia, ecc., e per contrario, l'Ingratitudine, la Crudeltà, l'Ostinazione, e simili. Alla scena del Calvario è sostituita una prolissa narrazione del fatto.

il caso che un sol genere di tormenti tolga di vita l'eroe. Al contrasto interno, ch'è il principio sostanziale del vero Dramma, il dramma dell'età media sostituisce il diverbio fra il Prefetto, l'Imperatore o il Sacerdote pagano da una parte, e il neofito dall'altra: diverbio inutile all'andamento dell'azione, perchè gli uni e l'altro sono desiderosi di finirlo, essendovi in fondo la morte, che a quelli è soddisfacimento d'ira e d'odio, a questo appagamento d'ineffabile voluttà: e infatti, quetate le parole, e senza che la vittima si difenda o riandi con ingiurie e con atti, il manigoldo, personaggio principalissimo e necessario della Sacra Rappresentazione, ghermisce la sua preda, e contenta insieme i martirizzatori e il martire.

Abbiamo detto che il martirio viene esposto in ogni suo particolare. Infatti nella *Festa* intitolata di *sant'Agata quando gli fu moze le poppe*, il manigoldo le dice: *Or oltre, porgi qua presto il tuo petto*, e le taglia le mammelle, che poi le sono miracolosamente rappiccate da san Pietro apparso in figura di medico, finchè *toltole di dosso i panni*, è gettata nel fuoco. *Sant'Agnese* viene anch'essa spogliata ignuda, ma un Angelo le porta *una veste bianca dipinta a soli:* messa nelle fiamme, vi resta intatta *come una salamandra*, nè muore se non passata *la gola d'un coltello. Sant'Apollonia* è spogliata, battuta a verghe e rottile i denti: e per ultimo il boia le taglia il capo. Nella *santa Caterina*, la vergine alessandrina prova su di sè

che non son fole
Le battiture di maestro Piero;

il quale, infatti, la pone fra due ruote, e per ultimo le ingiunge:

Qui ti assetta,
Spògliati il busto e poi la testa inchina,
Se tu non vuoi nel martirio stentare;

mentre alla regina, seguace della martire, sono tagliate *le poppe dal petto. Santa Cristina* è graffiata con acuti uncini; ma *per volontà di Dio sciolta la mano ritta, prese uno brano della sua carne di petto, ch'era stata cogli uncini da' carnefici frappata, e gettala nel volto al padre:* nè basta: è messa nella caldaja ardente, e non brucia; le si mette una macina al collo, e non affoga; indi il carnefice *co' rasoj le spicca le poppe e le*

cava la lingua, e finalmente muore, ma di una coltellata. *Santa Dorotea* è messa sulla graticola, e poi toltane via, è *così nuda legata ad una colonna, e crudelmente cogli uncini laniata:* ma vedendo che ha *membra di diamante,* il Prefetto romano ordina sia decapitata, nel mentre essa esclama:

Quanto gaudio sent'io, quanto piacere!
Così fussin le pene tutte quante!
Più forte, frati mia, ch'io vi prometto
Ch'io non gustai mai più tanto diletto.

Sant'Ipolito è martirizzato in mille guise: gli è *infranta la carne infine all'osso,* è stracciato con raffi, è condotto al patibolo *con la catena a piedi, strascicone:* nè minori oltraggi soffre il misero corpo di *san Lorenzo,* tormentato con piastre di ferro rovente, battuto *con palle impiombate, con fruste e scarpioni,* percosso con sassi nella bocca, e finalmente arso sulla grata. *Santo Romolo* e i suoi discepoli sono strascinati *chi per un piede, chi per un braccio, uno altro per i capelli, l'altro per tutte due le braccia, e santo Romolo per la gola; san Rossore* e i suoi compagni vengono *attanagliati con piastre di ferro infuocate; san Valentino,* decapitato, e la sua discepola santa Juliana menata ad una colonna: *ivi spògliolla nuda, e lègolla e bàttolla forte,* gettandole sul capo piombo strutto; indi è messa *a una ruota piena di rasoj,* e spogliatala di nuovo, le stracciano le carni, terminando la lunga serie di tormenti coll'inevitabile taglio della testa; *san Venanzio è strascinato un pezzo* pe' piedi e lasciato per morto, sotterrato vivo sino al collo, e poi crocifisso, morendo soltanto col decapitarlo. A *sant'Ignazio* viene strappato il cuore, ove il birro vede con meraviglia *scritto per tutto il nome di Gesù;*[1] a *santa Barbara* sono nudate le spalle e flagellate; poi le si accostano *alle braccia nudate falcole accese:* indi *il ministro le taglia le poppe.*[2] Anche a *santa*

---

[1] *S. R.*, vol. II, pag. 29.

[2] *Id.*, vol. II, pag. 87-89. Anche nel cit. *Mistero* brettone, s. Barbara è spogliata nuda, è messa e rotolata in una botte con chiodi, è bruciacchiata con fiaccole, fustigata a sangue ecc. Ma dal vedere che durante questi lunghi e replicati tormenti parlano solo i manigoldi e Barbara non emette neanche un lamento, resulta chiaro che all'attore si sostituiva un fantoccio.

Margherita si scopre *il petto*, e le si pongono alle carni *le falcole accese.*[1] *Santa Uliva* si tronca da per sè le mani, colpevoli di aver eccitato il bestiale amore del padre: e il miracolo più grosso non è veramente che le siano restituite, ma che se le tagli da per sè tutte due.[2] Insomma, non vi ha forse altro esempio di martirio fuori della vista del pubblico, se non nel *sant'Ipolito*, dove *ciò non apparisce;* ma in tutte le altre non vi è davvero risparmio di morti e di tormenti.[3]

È chiaro che nello spettacolo dovevano insieme conciliarsi la illusione scenica e la sufficienza de' personaggi a far la parte loro, in modo che quella non fallisse del tutto, e questa si accomodasse colla possibilità di patire alcuni degl' inferti tormenti, non certo tutti, ed altri simularne.[4] Per le decapitazioni finali, al vivente personaggio si surrogava un fantoccio,[5] come per tutti i casi consimili può indursi dalla didascalia della *santa Cristina*, ove dopo che il boja le ha ordinato di por giù la testa, *s'ha a scambiare et contraffatto;* e da quella della *santa Apol-*

---

[1] *S. R.*, vol. II, pag. 137.

[2] *Id.*, vol. III, pag. 254.

[3] Il P. Della Valle, *Lettere Sanesi*, Roma, 1786, vol. III, pag. 53, descrivendo una Strage degl' Innocenti di Matteo di Giovanni senese, pittore del secolo XV, dove sono sessanta e più figure di morti o feriti sanguinolenti, nota la corrispondenza fra queste atrocità della pittura e quelle degli spettacoli devoti.

[4] Nella *Istorio de s. Poncz* l'autore spesso si raccomanda ai *fictoribus ludi* (*Rev. lang. rom.*, XXXI, 538, 546), e in un altro punto difficile, dove uno si strappa gli occhi, dice espressamente: *Videat Magister rerum fictarum quod habeat ficticios oculos cadentes usque ad labia, se tenentes duobus fillis carneis.* (Ibid., XXXII, 23). E altrove occorre una lingua finta, dacchè Claudio delibera di morire mordendosela: *Nota quod oportet hic unam fictam linguam, quam minutatim morsibus amputet, et ita moriatur.* (Ibid., 21).

[5] Yorick (P. Ferrigni) nella sua *Storia dei Burattini*, (Firenze, Tipografia del Fieramosca, 1884, pag. 98), dopo riferito quel che di sopra abbiamo detto, scrive: *Io mi credo lecito di concludere che santa Agata, s. Cristina, s. Ippolito, s. Lorenzo e gli altri gloriosissimi martiri e confessori erano stupendi fantocci e burattini, sostituiti in quel momento agli attori, e così al vero simulanti l'effigie umana da destar lo sparento e la commozione universale.* Non è questa una divinazione nè un modo di vedere proprio dello spiritoso scrittore, poichè noi lo ammettiamo

lonia che dice: *Alquante donne piangono sopra santa Apollonia, e una di loro la piglia sotto il mantello, un'altra ne pone quivi una contraffatta che s'assomiglia a santa Apollonia, e il manigoldo gli tagli capo.*[1] E se anche non trovassimo in due

---

espressamente. Altrove ei dice anche (pag. 94): *Io credo che molti di quei personaggi collocati negli scompartimenti più alti, ed in ispecie quelli elevati lassù a guisa di comparse, e niente a fatto partecipanti all'azione, fossero soltanto figure di personaggi, fantocci costruiti con grand'artifizio in qualche materia meno pesante, e disposti e atteggiati per guisa da produrre la più perfetta illusione.* E anche questo non è dubbio, ma giova ricordare che secondo la descrizione del vescovo russo (v. pag. 251) spesso erano figure dipinte, di grandezza d'uomo.

[1] Nel *Mystère des Actes des Apostres* dovendosi rappresentare Tommaso costretto a passare su' ferri roventi, è avvertito: *Icy doit cheminer par-dessus, et en doit avoir d'autres* (barre ardenti) *mis par soubz terre, et doit avoir force d'eaüe, qui doit faire fumée:* Parfait, *op. cit.*, vol. II, pag. 430. E per l'arsione di san Barnaba: *Icy Barnabé soit lyé par le corps et par les piedz contre une roue de charrette, et au millieu ung pillon, ou doit avoir ung pertuys pour passer une corde, et par dessoubz terre ung corps fainct comme Barnabé, et faindra le bourreau brusler ledict corps fainct, et se dévallera Barnabé par dessoubz terre:* Parfait, *op. cit.*, vol. II, pag. 423. E abbruciandosi tre Martiri, *icy doivent estre attachez au pillon, et qu'ilz se puissent devaller en bas secretement, et en leurs lieux reboutter entre le pillon et les fagotz aucun corps faintz:* Id., II, 447. Nel *Mystère de la Vengeance Nostre Seigneur*, Nerone fa aprire il corpo di Agrippina, ma si avverte che debbasi legarla *sur ung long banc, le ventre dessus, et fault avoir ung corps faint pour ouvrir:* Id., II, 360. Negli *Actes des Apôtres* si avverte: *Fault ung nud ou une carnacion pour escorcher sainct Bartholomy. Sera mis s. Bartholomy sur une table tornisse, et dessoubz, ung nud, et en le courrant d'un linceul fault secretement tourner la table*: P. De Julleville, II, 132. Nei *Trois Doms*, dove il martirio è lungo e replicato è sempre avvertito che il corpo vero è messo su un asse, che si rivolta, e invece di quello viene su un fantoccio: il vivo è messo *a la ranverse sus le tresbuchet.... le tresbuchet torne* (pag. 177); *la fainte torne.... lors se separera le corps en troes pars* (pag. 181-82). *Le tresbuchet torne avec son corps faint* (pagine 481, 487, 497). Questo sparire del corpo vero è in codesto Mistero detto *perdersi: Le pavillon tumbera sus Soulas humain et se perdra par soubz la platte forme* (pag. 390). *Severe se perd dessoubz la platte forme* (pag. 379). E nel Mistero provenzale di s. Ponzio: *Veniant duo corpora ficta, et perdantur illi duo homines* (*Rev. Lang. Roman.*, 4 ser., I, 538).

Rappresentazioni queste avvertenze, dovremmo certo supporre che gli attori non spingessero il loro affetto all'arte e l'ardor religioso sino a farsi tagliar davvero il capo; sicchè in qualche altro modo dovesse provvedersi al caso. Così pure, quanto alle flagellazioni e percosse, dalla *Devozione* umbra *del Venerdì Santo* sappiamo che bastava battere *un poco devotamente:* confidando che la fantasia dello spettatore accrescesse quel poco, e immaginasse qualche cosa di ben più aspro. Quanto alle nudità, è chiaro che dovessero rappresentarsi togliendo la prima veste di dosso, e scoprendone una carnicina,[1] come del resto avverte una didascalìa della *sant' Uliva: Fate apparire molte*

---

[1] Nel *Mystère de Sainte Barbe: ligant eam nudam*: Parfait, *op. cit.*, vol. II, pag. 46: *exuant eam usque ad umbilicum:* Id., II, 55. *Mais cette nudité* (avvertono gli autori della storia del Teatro francese) *n'étoit pas effective; des habits peints faisoient cet effet aux yeux des spectateurs:* Id., II, 112. Così quando nel *Mystère de Bien-advisé et Mal-advisé* leggesi: *Bien-advisé s'en va à Satisfacion, et Satisfacion doit être nue,* giova ricordare che nel Prologo si protesta non esserci *habit sur corps et sur teste Qui nullement soit malhonneste:* Id., II, 117, 129. Medesimamente quando nella *Moralité du Lyon marchant* leggesi che Venere sarà *toute nue ou vestue de blanc* (P. De Julleville, *Répertoire* etc. pag. 79), si capisce che il bianco rappresenta la carne nuda. Alcune volte bastava spogliarsi una certa parte degli abiti, sicchè la parola di nudità non va presa nel suo stretto significato. Ad esempio, nell'*Ottaviano* la Sibilla dice: *Ma converrà che 'n camera ti spogli Della tua veste, Imperàtor pregiato.* E la didascalìa: *Dice l' Imperadore alla Sibilla quando sono ignudi,* ecc. Ma subito dopo la Sibilla: *Orsù, quando vedrai ch' i' sono scalza, Ch' i' sia rimasta nell'ultima vesta,* ecc. L' ultima vesta dunque restava. Così nel *Mystère du Vieil Testament*, Susanna va al bagno, e dice alle ancelle: *Despouillez-moy.* E quelle: *Osterons-nous vostre corset? — Nenny, car ce n'est pas la guise A dames se mettre en chemise; En corset suis bien à mon aise:* (V, 183). E a nudità soltanto apparente, accennano altri passi; per es. *M. de V. T.*, I, 30: *Adonc se doit lever Adam tout nud:* e a pag. 51: *Adam doit couvrir son humanité faignant avoir honte;* e nella *Passion* del Greban: *Prenons des fueilles de figuier.... Tres bien serviront, ce me semble A nostre humanité couvrir:* e la didascalìa nota: *Ici assemblent des fueilles de figuier et en couvrent leur nature* (pag. 12). Non capisco bene che cosa voglia dire la didascalìa seguente dell'*Agnese* provenzale: *Modo spoliat eam per ventrem et non pas per manus:* pag. 17.

donne ignude, o vero vestite con tela color della carne,[1] se anche abbia a dirsi che talvolta la devozione non si sarà arretrata innanzi a qualche mostra vera e propria del corpo umano.[2] Il sangue era facile a fingersi,[3] e a farlo anche spicciare,[4] e così l'amputazione sanguinosa delle mammelle e di altre membra: anche le fiamme saranno state semplicemente dipinte o le vere miste alle false,[5] nè le spade entravano davvero entro i corpi de' pazienti.[6] E così in ogni caso si sarà provveduto che lo spettacolo si avvicinasse possibilmente al reale, senz'essere uno spasimo: benchè sia noto che qualche volta la fatica generata

---

1) *S. R.*, vol. III, pag. 301.

2) Non saprei se nella Rappresentazione fiorentina si trovino esempj, ne' quali a spiegar la nudità sia impossibile ricorrere alle vesti carnicine: qui addietro (pag. 346) abbiamo citato un fatto curioso di Sessa: ma Firenze non era Sessa. Anche pel Mistero francese è in alcuni casi impossibile non ammettere le nudità, (v. P. De Julleville, I, 382) o almeno certe nudità, che del resto in Francia come presso noi si offrivano in spettacolo, senza scandalo, ne' flagellamenti de' devoti: onde nel *Mystère du Vieil Testament*: *Icy sera licite.... avoir certains personnages tout nudz en maniere de penitents:* (V, 310). Giova però ricordare che anche i personaggi femminili erano ordinariamente sostenuti da uomini.

3) *Il faut du sang: M. du V. T.*, II, 283. *Sanguis appareat in abundantia: relinquo pictoribus ludi: Ist. de S. Poncz* (in *Rev. lang. roman.*, XXXI, 538). Altrove sono necessarj corpi morti, teste e membra recise, ecc.: *Icy font la bataille, et fault des testes: M. du V. T.*, IV, 140. Nella scena del diluvio, mentre le acque coprono *tout le lieu ou l'on joue le mistère.... y pourra avoir plusieurs hommes et femmes qui feront semblant d'eulx noyer, qui ne parleron point*: *M. V. T.*, I, 228.

4) Nel *Jeu de la sainte hostie* rappresentato a Metz nel 1513 il sangue dell'ostia trafitta *sailloit en hault*, e per meglio raffigurare la cosa, si aggiunge *comme se ce fut ung enfant qui pissoit* (P. De Julleville, II, 103)!

5) Per es. nel *M. du V. T.*, III, 253, per rappresentare il miracolo di Mosè fanciullo: *Il fault des charbons vifz et qu'il y en ait ung faint. Icy met le charbon en sa bouche.*

6) Nel *Mystère des Actes des Apostres*, san Tommaso è ferito con *ung glaive fainct*, cioè a lama rientrante: Parfait, *op. cit.*, vol. II, pagina 432. Vedi in proposito il Vasari, *Vita del Cecca*, citata qua addietro a pag. 232. E così pei chiodi, vedi *Trois Doms*, pag. 185.

da certe incomode positure e da un prolungato saggio di tormenti, anche inferti nella minor misura possibile, riuscisse non pertanto soverchia, ed anche mortale.[1]

Ma pur restringendo ne' limiti della corporea tolleranza certi atti dolorosi, certo è che essendo la Sacra Rappresentazione storia data in spettacolo, era necessario seguire pedissequi il racconto agiografico, dovesse anche cangiarsi la scena in un campo scellerato, convertirsi l'azione principale in carneficina, e far del manigoldo e de' suoi adepti dei personaggi di primaria importanza nel dramma.[2] Tutto questo, che repugnerebbe al-

---

[1] Una cronaca di Metz ci fa sapere che nella Passione rappresentata nel 1437 un curato di san Vittore, che faceva la parte di Cristo, *fut presque mort en la croix, s'il n'avoit esté secourus, et convint qu' un autre prestre fut mis en la croix pour parfaire le personnage du crucifiement pour ce jour. Et un autre prestre qui s'appelloit Messire Jean de Nicey.... fut Judas, le quel fut presque mort en pendant, car le cuer luy faillit, et fut bien hativement despendu, et porté en voye:* PARFAIT, *op. cit.*, vol. II, pag. 285. — Il PITRÈ (*Delle Sacre Rappresentaz. popolari in Sicilia*, Palermo, Virzì, 1876, pag. 49) afferma che *ogni comune racconta che quando si fece la tale o la tal'altra Rappresentazione, Giuda fu a un pelo di rimanere strozzato per la foga avuta nel gittarsi il nodo al collo e nell'appiccarsi.* Di un attore che faceva da Giuda e che restò davvero impiccato a Corné nel Trentino, sicchè dipoi si smise di fare la *Passione*, parla lo ZENATTI, *Rappres. sacre del Trent.*, in *Arch. Stor. Trent. e Tries.*, II, 238.

[2] Vedi pei *Misteri*. P. DE JULLEVILLE. I, 276. Del resto, ognuno sa quanto spesso, ed in ogni religione, i riti sanguinosi, veri o simbolici, si congiungano colla devozione. E per non uscire dal nostro argomento, ci piace ricordare colle parole del PITRÈ (*op. cit.*, pag. 51) uno spettacolo dato a Mazara nel 1728 in onore dei martiri san Vito, Modesto e Crescenzia. Era una processione simile a quelle fiorentine, accennate qui addietro a pagina 245, in nota, salvo l'efferatezza dello spettacolo. *Pochi*, dice il PITRÈ, *i personaggi astratti, moltissimi i manigoldi armati di varj strumenti: quattrocento Martiri crudelmente straziati; altri sventrati, e stirate le budella in una ruota, altri in una caldaja di zolfo e piombo bollente; altri lacerati con uncini e pettini di ferro, altri pestati sotto le catasta, altri saettati, e crocifissi, e sbranati da fiere, e morsicati da vipere, e flagellati a sangue, e strappate co' denti le lingue, e tagliate le dita, le mani, le braccia, e feriti con accette, e trapassati con spade e coltelli; e poi scorticamenti e attanagliamenti e decapitazioni d'ogni maniera: scene terribili, che erano come l'introduzione di quella, ove si*

l'estetica moderna, era conseguenza degli argomenti obbligati e della derivazione del dramma dalla leggenda narrativa.[1] E

---

rappresentava il martirio del fanciullo Vito, del vecchio Modesto, della donna Crescenzia. Sedici furono i luoghi, ne' quali tutte le scene si eseguirono, sparse per tutta la città. Il PITRÈ cita un opuscolo contemporaneo, stampato in Palermo da Cristoforo d'Anselmo: ma si arriva difficilmente a comprendere che da uomini vivi e veri si potessero, anche approssimativamente, ma pur con aspetto di realtà, rappresentare siffatte scene strazianti: bisogna dunque credere che misti agli uomini vi fossero anche fantocci di legno, di carta pesta, ecc.

[1] Nell'antico Teatro sacro francese sono anche maggiori le difficoltà e le scabrosità che provengono dalla stretta aderenza ai testi narrativi e dal voler rappresentare sulla scena ogni fatto menzionato nel racconto. Lasciamo da parte la circoncisione di Gesù in scena (PARFAIT, *op. cit.*, vol. I, pag. 146) e quella d'Isacco (*M. V. T.*, I, 377) e il Prefetto di Acaja che sul punto d'inveire contro la moglie convertita da sant'Andrea, è preso da violenta colica, della quale è sollevato seguendo il consiglio di un suo cavaliere: *Allez au retraict, et allégé vous sentirez* (PARFAIT, II, 437): e ricordiamo Abram che prende Agar per mano *et la maine en sa schambre* (ID., II, 314), e la signora Putifarre che dice a Giuseppe: *Allon coucher ensemble* (ID., II, 322), e Bersabea che David fa condurre *dans son secret* ove *nous deus deviserons Privément, et deduirons Ung petit nostre humanité*, (ID., II, 332), e Tamar violata da Amone: *Il la chouche*, dice il testo, facendo gridare a Tamar: *Helas! secours.... Mon frére Amon m'a viollé* (ID., II, 333); e Dio che comunica a Raffaello e Raffaello che riporta e commenta a Adamo il precetto del *crescite*, del quale Eva riceve *grande récréacion.* (Vedi V. DE VIRIVILLE, in *Biblioth. Écol. Chart.*, vol. III, pag. 455). Vi sono poi, qua e là, certi *esami* corporali un po' scandalosi. Nel *Miracle de la Nativité*, le due note ostetriche constatano che, *par verité La vierge en sa virginité Est demeurré* (*M. N. D.*, I, 211): in quello de *l'abbesse grosse*, il vescovo dice: *Dame abbeesse, il faut que je face Visitacion maintenant Sur vous*, e la consegna a due matrone: *En sa chambre la me menez Et, sur la foy que me devez, Despoillez la trestoute nue, Gardez que de vous soit veue Et diligement la tastez;* e le matrone rispondono: *Dame, or tost, despoillez vous Cy devant nous deux;* e trovano e annunziano che ha *les costez et le ventre plat.* (*Ibid.*, I, 72-94). Nel *Miracle de s. Theodore* si scopre a segni manifesti il suo sesso: *or regarde Comme engendrer peust enfant! Tu voiz a son sexe devant Qu'il estoit femme* (*Ibid.*, III, 125). In quello *de la fille d'un roy*, questa dice: *Je suis, comme vous, femme Et j'ai mamelles : tastez* (*Ibid.*, VII, 93); e per bene accertare il sesso dell'ignoto cavaliere, questi determina che *nue dedans le bain entre, Car on verra dessoubz mon ventre Que n'aray pas d'homme le membre, Et en mon piez,*

se proprio sul teatro accade spessissimo il parto di imperatrici o di donne del popolo, non bisogna dimenticare che uno de' primi e più importanti argomenti del dramma sacro fu la *Natività* di Cristo, e che dopo aver posto in scena, sia pur fuggevolmente e piuttosto annunziandolo che rappresentandolo, il mistero della capanna di Betlemme, non doveva parer troppo ardito dare in spettacolo altri nascimenti, o men sacri o del tutto profani ed umani.[1]

---

bien m'en remembre, Mes mamelles si apperront Qui femme juger me feront.... C'est fait, vez me ci despouillié (*Ibid.*, 103-5). Vero è che senza aver la scusa della storia, i signori drammaturghi moderni hanno *otta catotta* delle scene nulla più decenti di queste.

Un passo di difficile spiegazione è quello, col quale il *Meneur du jeu* conchiude il *Mystère de la Vengeance*, che ha fine colla presa e col sacco di Gerusalemme: *Vous avez veu* — dice egli al pubblico — *vierges dépuceller Et femmes mariées violer:* e difatti un gerosolimitano piange al vedere la moglie in preda al nemico: *Las! seras-tu comme Flora Violée cy en ma présence!* I fratelli PARFAIT (vol. II, pag. 364) dicono che ciò dovesse avvenire dietro le cortine (*custodes*), ma a questo pare opporsi la parola *veu;* e infatti il MORICE (pag. 81) opina che gli spettatori non dovevano esser privati *de cet édifiant spectacle:* e anche il DU MERIL (pagina 68) non si accorda coll'opinione dei PARFAIT. Bisogna, secondo noi, intendere discretamente la cosa: che, cioè, in questo quadro finale si facesse qualche atto, pel quale dovesse intendersi che alle uccisioni, agli incendj e alle altre crudeltà di un saccheggio si aggiungeva anche lo stupro: ma se per amor di verità si faceva qualche atto che lo simboleggiasse, la stessa recapitolazione del *meneur* parrebbe indicare che era cosa tanto fuggitiva e confusa, che in fin de' conti non era inutile ricordarla agli scrupolosi osservatori della realtà storica, come effettivamente rappresentata sulla scena.

[1] Ne' Misteri francesi le doglie del parto e il parto stesso avvengono in scena, alla presenza del pubblico: avvenuto che sia il parto, la puerpera è dall'ostetrica o dalle ancelle condotta in una stanza e posta a letto. Nel *Miracle d'un enfant* ecc. la partoriente dice: *E! mere Dieu, faites moy grace Je n'en puis plus.* E la *ventriere: Or pais.... vous avez enfant.... entrez dedans* (*Mir. N. D.*, II, 296-303). In quello di *Theodore* il parto è in scena: *Delivres toy* (Id., III, 104). In quello della *fille du roy d'Hongrie: Vezi le lit prest* (V, 37). In quello di *s. Jehan le Paulu: De vous avons un filz né — De par Dieu soit: or me couchiez* (V, 119). In quello di *Berthe: Despoillez vous.... Et vous couchiez isnel le pas En ceste place* (V, 170). In quello del *Roy Thierry: Ce dos, ces reines ne ces costez Vous*

VII

DELLA UNITÀ D'AZIONE NELLA RAPPRESENTAZIONE SACRA, E DI QUELLE DI TEMPO E DI LUOGO

Il Dramma greco, quantunque dall'Epopea in principal luogo traesse argomenti alla favola, ha nonpertanto una propria sua forma, in tutto distinta dalla narrativa. E sebbene a comporlo concorresse, oltrechè l'Epica coll'ordito dei fatti, anche la Lirica colla trama de' sentimenti, fu e restò diverso da ambedue i generi di poesia, che in lui si collegavano: e, così formato com'era, si svolse rigogliosamente per insita virtù, giungendo a grado a grado alla somma perfezione dell'arte. Ma quelle certe proprietà che i precettisti dal Risorgimento in poi, e specialmente i retori e i tragici di Francia, ridussero a regole immutabili del dramma in generale e di quello greco in particolare, e in che implicaronsi gl'ingegni, sminuiti di forze per volontario asservimento, non erano però condizioni così necessarie all'opera drammatica, che fossero notati di biasimo coloro che non le osservassero. La chiara intuizione del punto

---

deulent-il? — S'il me deulent! certes oil.... Je me muire, voir (V, 260). In quello della *fille d'un roy: Avis m'est que me muire, ce sent, Se n'ay secour. Diex, les reins!... Il me semble C'om me rompe bien dire l'os, Les reines a travers et le dos Au lonc.... Diex, les costez!* E continua a lamentarsi così finchè la mettono a letto in camera (VII, 17). Nel *Miracle de Cloris: Ne vous debatez mie, Dame, vos grans maux sont passez: Demandez quel enfant avez, Si ferez miex:* e la mettono a letto (VII, 247). Nel *Mist. du V. Test.* è avvertito che *il fault ung lit de camp ou Sarra enfantera:* e più, *il fault ung enfant nouveau né* (I, 373-7). Molto prudentemente A. Greban arrivato al momento della nascita di Cristo, pone soltanto nella didascalìa: *Icy Dieu est né* (pag. 64): però fa mettere Maria *sur sa couche* (pag. 62). Nell'*Istorio de s. Ponez* il parto è fuori di scena: *Nota quod inter istas locutiones, Julia erit in loco abscondito, ut pariat filium.... Nota quod si possit reperiri infans bene compositus et formatus, hic ponatur pro nativitate beatissimi Poncii* (*Rev. Lang. Rom.*, XXXI, 344, 349).

drammatico nella successione de' fatti narrati dalla storia o trasmessi dalla leggenda importava necessariamente Unità d'Azione: la quale poi, nella sua ricca semplicità, non isforzatamente si accomodava, ma quasi naturalmente adagiavasi nelle altre due di Luogo e di Tempo: l'ultima delle quali Aristotele, senza farne precetto, notò esser generalmente mantenuta dai drammaturghi della sua nazione. Ma le Unità di Tempo e di Luogo stanno nel dramma greco soprattutto perchè una è l'Azione: e l'Azione è concepita e rappresentata nella sua schiettezza, così senza frondosi accessorj, come senza remoti antecedenti od ultimi effetti. Errerebbe tuttavia di gran lunga chi credesse che i greci delle Unità di Tempo e di Luogo si facessero norme di osservanza strettissima: dappoichè, sebbene la presenza continua del Coro in sulla scena in certo modo fosse d'impedimento a un soverchio arbitrio, pure non passò loro mai pel capo che l'azione non potesse uscire da un angusto limite di ore e di stanza. I greci, con quella profonda e serena coscienza dell'arte, sentivano bene che in certi casi per evitare un preteso sconcio si sarebbe caduti in quegli altri ben più meritevoli di biasimo, ne' quali precipitarono i loro incauti imitatori:[1] e che il Dramma è soltanto libera ed immaginosa imitazione della realtà.[2] Perciò nell'*Agamennone* si tengono dietro immediatamente l'annunzio dell'incendio di Troja e l'arrivo del protagonista ne' suoi stati: nelle *Eumenidi*, la scena è trasportata da Delfo ad Atene, e dal tempio di Minerva all'Areopago. Della stessa libertà usa Sofocle nell'*Ajace*, in che l'eroe esce dal campo e si reca in luogo deserto, ove, sottrattosi alla vista de' commilitoni, si uccide: e

---

[1] Vedi le giudiziose osservazioni del LESSING sul modo col quale il Corneille e il Voltaire intesero e praticarono le Unità di tempo e di Luogo: *Drammaturg.*, St. XLVI.

[2] Già prima del LESSING, il JOHNSON aveva nella *Prefazione al Teatro di Shakspeare* assalito vigorosamente le eccessive dottrine de' Francesi, rivendicando i diritti della poesia, la quale cesserebbe di essere arte se fosse imitazione esatta del reale. Egli conclude col dire: *Chi osservi le Unità senza togliere nulla al pregio dell'opera sua, sarà come un architetto che nel fare una cittadella segua tutti i precetti dell'architettura, senza diminuirne la forza. Un Dramma fatto coll'osservanza stretta delle regole mostra più quel che è possibile, che quello che è necessario.*

nelle *Trachinie*, in che ben tre volte Lica, Illo ed Ercole sono dall'isola di Eubea trasferiti in Tessaglia. Nelle *Supplici* di Euripide, Teseo parte d'Atene, giunge a Tebe, combatte, ritorna: nell'*Andromaca*, sono strettamente collegati fra loro, senza intervallo, fatti che avvengono in luoghi diversi.[1] Nelle *Nubi* di Aristofane, la scena è in casa di Strepsiade e nella via: nelle *Rane*, in Tebe e nell'Inferno.[2] Usò dunque anche il Teatro greco di una libertà conforme alle necessità stesse dell'arte, senza tuttavia far volontario e capriccioso abuso di quella forza della immaginazione, per la quale all'autore è dato trascinar seco lo spettatore in luoghi e tempi diversi, e questi volentieri, e quasi senza accorgersene, lo segue. Ciò che importava maggiormente era mantenere una, e strettamente una, l'Azione.

Il Teatro sacro medievale, invece, non sospettò neanche che potessero esservi norme o convenienze riguardanti il Tempo e il Luogo, ed altrimenti concepì l'Unità d'Azione; il che avvenne, perch'ei ricorse alle fonti leggendarie non solo per averne argomenti ed eroi, ma per tradurre la leggenda stessa in forma scenica, voltando la narrazione in rappresentazione. Non altro, infatti, è l'antico teatro spirituale se non la sacra leggenda recitata anzichè letta, dialogata anzichè raccontata. In luogo dell'Unità d'Azione secondo l'uso del teatro greco, abbiamo l'Unità biografica e storica, sicchè la nuova forma scenica ben può dirsi contenere vita, morte e miracoli del protagonista.[3] Essa invero lo prende al nascer suo, lo rappresenta in tutti que' momenti della sua vita, di che la sacra narrazione offre il ricordo, lo accompagna al martirio ed al sepolcro, e ne' prodigj dovuti

---

[1] PATIN, *Etud. sur le tragiques grecs*, Paris, Hachette, 1865-66, vol. I, pag. 318, 372; II, 21, 80; III, 285; IV, 196. E prima aveva notato le *erronee sofistiche opinioni intorno le tre unità*, il METASTASIO, *Estr. della Poetica d'Aristot.*, cap. V. Sulla storia di questa benedetta questione delle *unità*, v. fra altri, l'*Introduction* del MÈZIERES alla traduz. franc. della *Drammaturgia* del LESSING, Paris, Didier, 1869, e MORANDI, *Voltaire contro Shakspeare* ecc., Città di Castello, Lapi, 1884.

[2] DU MÈRIL, *Hist. de la Coméd.*, vol. I, pag. 301.

[3] Le Commedie spagnuole *de Santos* erano specie di trilogie: la prima giornata, osserva il FIGUEROA, conteneva la gioventù e cavalleria del santo; la seconda, la conversione e vita esemplare; la terza, i suoi miracoli e la morte: TICKNOR, *op. cit.*, vol. III, pag. 32.

alla virtù delle sue reliquie e della sua protezione ne ritrae la postuma gloria. Si capisce quindi come un siffatto concetto, confondendo le proprie ragioni e scambiandole con quelle della forma narrativa, non abbia nè possa avere veruna preoccupazione di osservare le Unità di Tempo e di Luogo. Non vi era pensata intenzione d' inosservanza, non ignoranza di ciò che in altri tempi si fosse fatto altrove; ma assolutamente diverso era il modo d' intendere l' azione drammatica, la quale diventando un animato racconto differiva dalla leggenda, non già nell' intima ragion sua, ma soltanto nella forma esteriore. Apresi per ciò il dramma sacro là dove ha principio la divota cronica: si svolge per tutti gli episodj che da quella sono riferiti, ed arrestasi al punto ove quella si ferma; sol che alle forme verbali del passato si sostituiscono quelle del presente, e più personaggi recitano ciò che un solo avrebbe letto. Se prendiamo ad esaminare i drammi de' Santi vediamo esser essi vere biografie drammatizzate: e se ciò non accade, fra noi almeno, in alcune Rappresentazioni tratte dal Vecchio, o meglio dal Nuovo Testamento, egli è perchè certi fatti, come, ad esempio, l'Annunzione, la Natività, la Passione e simili, hanno in sè medesime e nella mente de' fedeli un valor maggiore che di semplici episodj della vita di Cristo, e sono quasi atti compiuti e per sè stanti. Ma fuori che in questi casi particolari, la Rappresentazione non procede altrimenti da quello che abbiam detto.

È tuttavia lode speciale della *Rappresentazione* italiana, posta a confronto col *Mistero* francese, una certa misura nello spettacolo, e perciò una maggiore economia nella composizione ed armonia delle parti. L'azione del dramma sacro italiano, per quanto ampia e complessa, non è però così sconfinata e sformata come nelle *Somme drammatiche*[1] d'oltr'Alpe; e sebbene anche in Francia si trovino Misteri che non eccedono in lunghezza le nostre Rappresentazioni o cercano condensarne la molta materia,[2] tuttavia la foggia più comune e che potrebbe

---

[1] Frase felice del DOUHET, *Dict. des Mystères*, col. 634.

[2] Ciò, e non è caso frequente, si verifica nel *Mystère de s. Bernard de Menthon*, dove in un intermezzo della seconda giornata il *meneur de jeu* annunzia che ci sarebbero molti altri fatti del santo da metter in scena, ma che tutto ciò che *en sa legende est recité, Pour abergier, nous laisserons*

servir di tipo, è quella *ciclica*, sia che fosse tale originalmente, sia che fosse venuta a prender siffatto carattere per successive aggregazioni di Misteri separati,[1] e della quale il più noto esempio è dato dal *Mystère de la Passion*.[2] Chi questo compose non credè doversi fermare al semplice fatto indicato nel titolo, solamente rappresentando la Crocifissione, ma vi comprese tutta la vita di Gesù. E poichè la venuta del Messia si collega strettamente col peccato originale, parve doversi in qualche modo risalire fino a questo, e su su sino alla creazione del mondo: ma perchè poi i fatti dell'Antico Testamento sono preparazione storica, e morale prefigurazione di quelli del Nuovo, e perchè bisognava colmare la lacuna dal primo fallo alla sua remissione, si posero in dramma anche i principali avvenimenti del popolo d'Israele, conducendo per ultimo il lungo spettacolo sino alla Resurrezione, anzi sino all'Ascensione e alla Discesa dello Spirito Santo.[3]

Et a la fin nous conclurons A Novare ou il defally (pag. 164). E poco dopo: *Ung n'a peu comprendre En cestui jeu toute l'ystoire. Pour la briesveté de la memoyre Avons cette ystoire abergez Et semblemant avous queulié Le partie plus evidente, Car je cuyde scelon m'entente, Que de VIII jour ung n'eut concleu Entierement trestout le jeu.*

[1] Il Mistero du *Viel Testament* sembra formato di tanti speciali Misteri, venuti poi a formare un solo dramma di immane ampiezza; e forse chi lo ridusse in un corpo vi aggiunse soltanto certe parti per esemplare in tutto il testo sacro, e lo collegò poi spargendovi entro a frammenti il dibattito delle Virtù celesti, che del mistero costituisce l'intimo legame. Anche il titolo sembra accennare a una collezione di Misteri insieme commisti e congiunti: *Le Mistère du Viel Testament.... auquel sont contenus les mystères cy après declaires*. Il punto finale di ogni singolo mistero è ordinariamente contrassegnato dal concludersi il *couplet* con due versi rimati, mentre nel corpo di ciascun Mistero l'ultimo verso del *couplet* dà la rima al primo del *couplet* successivo (v. l'*Introduction* del I vol. pag. XXXV).

[2] Quanto ai *Ludi* tedeschi, il *Ludus passionalis Alsfeldiensis* (HAUPT'S, *Zeitschrf.*, vol. III, pag. 477) dura tre giorni: due assai lunghi, quello della Biblioteca di Donaueschingen: MONE, *Schausp. d. Mittel.*, vol. II, pag. 150. La *Passione* di Francfort del 1498 contiene 265 personaggi (FICHARD, *Francf. Archiv.* vol. III, pag. 133): l'*Osterspiel* del Cod. di Lucerna del 1527 ha due lunghe giornate con parecchi riposi, e oltre 350 personaggi: MONE, *Id.*, vol. II, pag. 136.

[3] *Au limbe nous commencerons Et puis après nous traiterons La haultaine narracion Pour venir à la Passion De notre Salveur Jesus-*

Svolgendosi per un corso di quasi cinquantamila versi,[1] questo dramma, più volte rimanipolato, chiedeva un seguito di parecchie giornate: e sei ne doverono essere occupate, quando nel 1507 fu rappresentato a Parigi;[2] ma nel 1400 ne aveva voluto ben otto a Reims.[3] Più breve, ma ancor esso abbastanza lungo, era quell'altro Mistero della *Passione* che nel secolo decimo-

---

Christ. Après la Resurrection Et l'admirable Ascension Et mission du saint Esprit: P. Paris, *Le manuscr. franc. de la Biblioth. du Roi*, Paris, Techener, 1845, vol. VI, pag. 293.

[1] Il Mistero della *Passione*, secondo la prima forma di Arnoul Greban, comprendeva ventisettemila versi in tre giornate, che per la rimanipolazione di Jean Michel divennero cinquantamila circa in cinque giornate: vedi P. Paris, *De la mise en scène des Mystères, et du Mystère de la Passion. — Leçon du cours de Littérat. du moyen-âge*, 7 mai 1855, pag. 14-15.

[2] Magnin, *Journal des Savants*, 1846, pag. 11.

[3] Riproduciamo dal già citato libro di Louis Paris, *Toiles peints*, ecc., vol. I, pag. LIX, la seguente antica descrizione dello spettacolo di Reims: *Le dimanche 23 mai (1400) l'on fit la monstre de la Passion, tous les acteurs à cheval. Le 26, Jean Moet lieutenant du capitaine et Foulquart prièrent d'avancer le service de l'église les jours que l'on répresenteroit la Passion, pour y dire, devant que commencer, la Messe du saint Esprit, et avoir les enfants du chœur de l'Eglise pour chanter musique en la dite action. Le 30, jour de la Pentecôte, après le service, se commença à représenter les Mystères de la Passion, et y fut-on jusques au soir. Le lundi l'on commença dès huit heures, et joua-t-on des Mystères jusques à sept heures du soir sans cesse. Et durant ces actes l'on présentoit du vin tous les jours, de la part de la ville, à ceulx qui estoient spectateurs de l'action. Les femmes estoient préposées pour présenter vin et patisseries à ceulx qui jouaient, et y avoient des acteurs qui avoient des buffets tous couverts de vaisselle d'argent, et bien ornez, et faisoient présenter vin et fruits en leur nom: ce qui se faisoit tous les jours. Le mardi, 1 juin, l'on commença dès les 9 et 10 heures jusques à la nuit. Le mercredi on fit le même. Le jeudi l'on commença le matin, et le jeu après le disner fut cessé à cause de la pluie. Le vendredi l'on joua après le disner jusques au soir. L'on se reposa le samedy. Le dimanche on représenta le Crucifiement de Jesus-Christ, et y eu bien seize mil personnes regardant. Le lundi furent représentées la Resurrection et l'Ascension et la mission du saint Esprit. Cela fait, tous furent en l'Eglise de Reims chanter le Te Deum solennel, les acteurs estant en places éminantes.*

quinto più volte fu rappresentato a Parigi in quattro giornate.[1] Un cronista di Poitiers ricorda che nel 1534 vide rappresentarvisi la *Passione, et ce jeu dura onze jours continuels et subsècutifs:*[2] un altro di Valenciennes lasciò ricordo che nel 1547 lo stesso Mistero si protrasse per venticinque giorni:[3] la recita se ne cominciava a mezzogiorno, e a metà dello spettacolo si faceva una pausa, perchè gli attori, che in tutti non erano meno di settanta, e gli spettatori, che potevano calcolarsi a seimila il giorno,[4] prendessero cibo e riposo. Il che era già molto, ma ben assai meno del tempo, che ci volle pel Mistero degli *Atti degli Apostoli* fatto a Bourges nel 1536, e che non fu minore di quaranta giorni.[5] Ma sull'esempio di questi, in che interi libri canonici venivan posti in dramma, non minori dimensioni hanno altri Misteri. Il Mistero di *santa Barbara* è diviso in quattro giornate,[6] e così quello di *san Cristoforo:*[7] in tre quello del *Roi Advenir,* cioè di Barlaam e Josafat,[8] e la *Vita di san Martino* di Andrea de la Vigna.[9]

Questa mancanza di misura appare anche nel numero de'versi e in quello de' personaggi. Il solo Cristo nel Mistero della *Passione* aveva a dire 3400 versi, de' quali non meno di 1300 dal momento che era levato sulla croce.[10] Il citato Mistero degli *Atti degli Apostoli* contiene un ottantamila versi;[11] la metà il

---

1) P. Paris, *Manuscr. franç.*, vol. VI, pag. 291.

2) Bouchet, *Annal. d'Aquitaine*, parte IV.

3) Outreman cit., in Leroy, *Etud. sur les Mystères*, pag. 128. Questi (pag. 130) ricorda un manoscritto della *Passione* in venti giornate.

4) La somma dell'incasso fu, secondo un documento del tempo, di 4680 lire tornesi, 14 soldi e 10 danari, il che a sei danari il giorno, quant'era il prezzo d'entrata, dà una cifra di oltre 150,000 spettatori per tutto il tempo delle rappresentazioni. Vedi Morice, *op. cit.*, pag. 157; e a pag. 161 il bilancio della *Passione* di Angers nel 1486.

5) Lassay, *Hist. du Berry*, vol. VI, pag. 7, citato in Langlois, *Essai sur le danses des morts,* Rouen, Lebrument, 1851, vol. I, pag. 249.

6) Parfait, *op. cit.*, vol. II, pag. 5.

7) Id., *op. cit.,* vol. III, pag. 1.

8) Id., *op. cit.*, vol. II, pag. 475.

9) Leroy, *op. cit.*, pag. 284.

10) Morice, *Essai sur la mise en scène*, ecc., pag. 124.

11) Parfait, *op. cit.*, vol. II, pag. 387.

Mistero *de Troye la grant*. Quello del *Viel Testament* ha quasi cinquantamila versi, e doveva occupare circa venticinque giornate.[1] Il numero de' personaggi si capisce che corrispondesse all'ampiezza e varietà de' fatti: il surricordato Mistero di *san Martino* ne richiedeva oltre il centinajo:[2] ma in quello della *Passione* si andava molto più su. Quattrocentonovanta sarebbero essi, secondo la lezione primitiva del Greban;[3] ma si va a cifra maggiore prendendo quella del Michel: perchè nel Mistero della *Concezione* e della *Natività* erano introdotti novanta personaggi, e in quello della *Passione* propriamente detta ottantasette per la prima e terza parte, cento per la seconda, ma per la quarta ben cinquecento.[4] La metà quasi degli abitanti di una città, osserva a ragione il Magnin,[5] s' industriava a sollazzare ed edificare gli animi dell' altra. Lo stesso personaggio era sostenuto da più attori; perchè crescendo via via in età durante la rappresentazione del Mistero, chi l' aveva fatto come di pochi anni, non poteva poi farlo di molti: onde nel Mistero della *Passione* vi è una Maria di tre anni, che cede il posto a una di tredici,[6] che a sua volta viene surrogata dalla *grant Nostre-Dame*.[7] Così nel Mistero del *Vecchio Testamento* a un dato punto è la *fin du petit Isaac*, e poi *Isaac grant commence*;[8] altrove *fine la jeune Sara*,[9] e più oltre *fine le petit Samuel*[10], surrogandosi ad essi un attore più grande: *la grant Sara*, *le grant Samuel*: nell'*istorio de s. Poncz* si avverte che

---

1) Vol. I, pag. XII-XV, ediz. Rothschild.

2) Sono tutti registrati co' nomi degli attori in un atto contemporaneo, recato dal JUBINAL, *Myst. inédit.*, vol. II, pag. IX.

3) DU MÉRIL, *op. cit.*, pag. 69, nota 4.

4) TIVIER, *Histoire de la Littérat. dramatiq. en France*, Paris, Thorin, 1873, pag. 254. Secondo il calcolo del LANGLOIS, *op. cit.*, pag. 251. sarebbero nella *Passione* 545 attori.

5) *Les origines du Théâtre moderne*, pag. XXIV.

6) PARFAIT, *op. cit.*, vol. I, pag. 104.

7) ID., *op. cit.*, vol. I, pag. 169.

8) *M. du V. T.*, II, 78, 83.

9) PARFAIT. *op. cit.*, vol. II. pag. 313.

10) ID., *op. cit.*, vol. II. pag. 329. E pag. 322: *Fin du petit Joseph.* Pag. 335: *Fin du petit Salomon.*

hic opportet mutare infantulum in adolescentem, ut doctoribus tradatur instruendum,[1] e più oltre: *oportebit quod Poncius et Valerius sint satis majoris etatis.*[2] Nella *Passione* di Revello trovammo pure che un *Jesu grande* a un dato momento prende il luogo di *Jesu piccolo*, che più non deve apparire.[3]

Abbiam già visto esempio della necessità d'interrompere lo spettacolo, che ordinariamente cominciava verso le sette o le otto del mattino, e durava fino alle cinque o alle sei della sera, per poter provvedere a ristorare il corpo: e ne abbisognavano egualmente attori e spettatori. *Lors se fera pause pour disner*,[4] è scritto a un dato punto della seconda giornata del Mistero *de la destruction de Troye la grant:* e similmente a mezzo della terza: *pause pour disner*.[5] Bisognava anche provvedere ai bisogni spirituali, e accomodar con quelli il tempo destinato allo spettacolo, ma il più delle volte era necessario che si mutassero le ore de' sacri uffizj. Ad Angers nel 1486 bisognò anticipare la Messa e ritardare i Vespri, perchè i Canonici e i Cantori potessero assistere alla *Passione:*[6] nel 1490 a Reims fu fatto lo stesso, perchè il Mistero doveva servirsi de' chierici per i pezzi cantati.[7]

Erano dunque questi Misteri feste solenni, dove tutto era grandioso, smisurato, eccessivo, dal numero degli attori a quello degli spettatori, dalla quantità de' versi a quella de' giorni. Si direbbe quasi che vi fosse una tacita gara fra l'autore e gli spettatori, sfidando l'uno, provando l'altro la umana pazienza.[8] La vita di una città era tutta quanta sospesa e assorbita ne' preparativi prima, e poi nella rappresentazione: il lavoro cessava di necessità; s'interrompeva prima volontariamente, poi

---

1) *Rev. Lang. rom.*, XXXI, 352.

2) *Ibid.*, pag. 356.

3) Vedi qui addietro, pag. 321.

4) PARFAIT, *op. cit.*, vol. II, pag. 464.

5) ID., *op. cit.*, vol. II, pag. 467. — Cfr. anche vol. II, pag. 544-45: *Icy se fait le disner;* e vol. III, pag. 74.

6) ID., *op. cit.*, vol II, pag. 291.

7) Vedi addietro, pag. 58, nota 2.

8) *Ces gens là ont la passion du long: ils n'ont pas l'idée du groupe, ni de la proportion ni de la mesure. Tout se déroule, rien ne se noue:* SAINTE-BEUVE, *Nouv. Lundis*, III, 386.

per ordine delle autorità municipali.[1] Durante la recita si chiudevano le porte della città, salvo una o due, ove vegliavano uomini ben armati, mentre altri facevano la ronda per le vie deserte, perchè tutta la cittadinanza era a vedere il Mistero.[2] Gli spettatori si contavano a migliaja: a Reims nel 1490 si calcolarono a 16 mila,[3] alla Roccella per la *Passione* del '92 furono circa 20 mila soltanto gli accorsi di fuori.[4] La spesa era enorme per que' tempi, divisa in quantità di persone e di oggetti, e spesso doveva provvedervi di suo l'erario comunale[5] o porre nuove tasse:[6] nè sempre l'entrata vi si ragguagliava. Dopo la rappresentazione della *Passione* a Valenciennes nel 1547, fatti i conti, si vide che l'incasso di venticinque giornate di fatiche erano lire 4680, 14 soldi, 10 denari tornesi, equivalente presso a poco a 16,700 franchi. Rivenduti tutti gli àbiti ed utensili che avevano servito al ludo, se ne ricavarono ancora 728 lire, 12 soldi e denari 6. Ma le spese erano salite a lire 4179, 4, 9, sicchè il prodotto netto non fu maggiore di lire 1230, 2, 3, distribuito fra gli attori secondo la parte maggiore o minore che avevano avuta nello spettacolo.[7] Ma men bene andò a Romans nel 1509, quando vi fu rappresentato il Mistero *des trois Doms*, spendendovi in tutto 1737 fiorini, che così si ripartiscono: al poeta o *faitiste*, che fu il canonico Siboud Pra di Grenoble, per la composizione del dramma, aggiungendovi le spese di carta e copioni, 300 fiorini 8 soldi e 9 danari; per le costruzioni in legno e in ferro, 645 fiorini e 9 soldi; per addobbi e macchine, 745 fiorini, 1 soldo e 5 danari: pel direttore e i commissarj e per rinfreschi dati durante le prove, 45 fiorini e 7 soldi: che a mo-

---

1) Prima della rappresentazione della *Vie de S. Martin* a Seurre *commendement fut fait à son de trompete par messeigneurs les maires et eschevins que nul ne fust si osé ny si ardis de faire euvre méeanique en la dite ville, l'espace de trois jours ensuivant esquelz on devoit jouer le Mystère:* LEROY, *op. cit.*, pag. 286.

2) Per es. ad Angers nel 1486, a Reims nel 1521: v. P. DE JULLEVILLE, II, 50, 119.

3) P. DE JULLEVILLE, I, 409.

4) P. DE JULLEVILLE, II, 61.

5) Per es. ad Angers nel 1416: v. P. DE JULLEVILLE, II, 50.

6) Per es. a s. Jean de Maurienne nel 1573: v. P. DE JULLEVILLE, II, pag. 167.

7) MORICE, *op. cit.*, pag. 162, e P. DE JULLEVILLE, II, 144 e seg.

neta odierna verrebbero ad essere in totale 22,120 lire e 78 centesimi.[1] Ma il prodotto non superò i 680 fiorini e 11 grossi, e si arrivò a 738,1,3, dopo rivenduto il legname: onde una rimessa di 998 fiorini, 10 soldi e 11 danari a carico del Capitolo e della Città.

Contento a minori dimensioni, a minor quantità di personaggi, a minor numero di ore, senza occupare intera una cittadinanza, ma pur essendo tuttavia uno spettacolo pubblico di gran sfarzo, la Rappresentazione fiorentina[2] risponde meglio del Mistero francese a certe norme di arte e di buon gusto.[3] Il Dramma

---

[1] V. l'introduzione e i documenti stampati dal sig. CHEVALIER nella sua ediz. dei *Trois Doms*. Fra le spese più singolari notiamo tre soldi e sei danari per ceralacca (*syra roga*) per sigillare un morto nel sepolcro: nove soldi e sei danari *pour ung grant fer ront, a fasson de potensa, et ung demy cresen pour pourter la lune en paradis.*

[2] Gran numero di personaggi ricorda il PITRÈ, *op. cit.*, pag. 64 e segg., nelle *Casazze* palermitane del secolo decimottavo, processioni figurate e rappresentazioni mute di soggetto divoto. Nella Processione palermitana del 1733 ebbero parte 298 personaggi in 29 gruppi, rappresentanti simbolicamente tutto il ciclo della Leggenda evangelica. Nella Processione di Carini del 1744 furonvi 144 personaggi in 12 gruppi: in quella di Partinico del 1787, 186 attori davano l'iconografica espressione de' 12 articoli del *Credo*. La *Casazza* più solenne era quella di Nicosìa, che tradizionalmente si mantenne, con qualche intervallo d'interruzione, fino al 1851, e vi prendevan parte 1200 personaggi, distribuiti in 20 gruppi, rappresentanti con atteggiamenti e talvolta con qualche canto o dialogo conveniente, la storia del mondo dalla caduta al riscatto. Il PITRÈ ricorda per ultimo una *Casazza*, della quale fu spettatore il 14 aprile dell'anno 1876 in Ficarazzi, ove i personaggi erano 94 in varj gruppi. Se l'origine delle *Casazze* è genovese (vedi sulle *Casacce* di Genova, LADY MORGAN, *L'Italie*, Bruxelles, 1825, vol. II, pag. 96), lo sfarzo di queste Processioni rammenta però e comprova la trista efficacia delle usanze spagnuole nell'Italia asservita.

[3] Un solo esempio di vero Dramma ciclico ci è avvenuto di trovare nelle nostre ricerche per le biblioteche fiorentine, e si contiene nel cod. Magliab., cl. VII, num. 760, intitolato: *Incominciano alcuni Misteri della Vita, Morte, Passione, Resurrezione et Miracoli del Salvator del Mondo:* ma esso è raccozzato insieme da gran numero di Rappresentazioni particolari: anzi le molte figure, che vi sono intercalate, sono tolte dalle Rappresentazioni a stampa. In 939 facciate cominciando da' Profeti di Cristo, e giù per l'Annunziazione passando per tutti i fatti de' Vangeli, si arriva alla Passione e Resurrezione, indi si trova la Liberazione de'Pa-

francese colla sua forma ciclica corrisponde meglio all' idea dogmatica cristiana,[1] raccogliendo in un gran quadro la storia del mondo e dell'uomo dalla Creazione al Giudizio, e facendo punto centrale a quella la Passione del Redentore promesso

---

dri dal Limbo, la Discesa dello Spirito Santo, il Martirio di san Pietro, di sant' Jacopo e di sant' Ignazio, fino al ritrovamento della Croce. Vi sono tuttavia alcuni episodj che non rispondono a nessuna delle Rappresentazioni note, specialmente pe' fatti immediatamente antecedenti alla Passione, come quelli del Lebbroso, della Vedova, del Cieco, dello Storpio, del Centurione, dell' Indemoniato, della Samaritana, dell'Adultera, della Tentazione nel deserto, della Moltiplicazione dei pani, ec., che pensiamo siano tolti da qualche Dramma inedito. Per la parte rimanente ci è stato facile ritrovare le Rappresentazioni qua e là poste a contributo. Ma questo Dramma ciclico par fatto per la lettura, non per la recitazione in pubblico.

[1]) Gaston Paris giudica con queste eloquenti parole il Mistero francese: *Pour juger ces oeuvres vivantes il ne faut pas les voir mortes: il est injuste de les apprécier d'après une forme qui n'est que leur inerte dépouille. Rendons-leur par la pensée la vie qu'elles ont eue un jour: jouons-les-nous sur cet étrange théâtre, instinctivement sorti de leurs nécessités intimes, ce théâtre, image du mond tel que le concevait le moyen âge, avec son paradis d'azur étoilé en haut, en bas la gueule noire et flamboyante de son enfer, et, entre les deux, les régions diverses de la terre; peignons de couleurs vives ces mille décors; déroulons ces processions d'acteurs revêtus de riches et bizarres costumes: faisons résonner, au ciel, sur la terre, en enfer, les instruments puissants, les choeurs d'anges qui adorent, d'hommes qui prient, de démons qui hurlent, les stances pompeuses des grandes scènes, les triolets légers des épisodes, les motets des intermèdes; n'accordons pas à ces vers, qui nous semblent si faibles, plus de place que leurs pareils n'en tiennent dans nos opéras, et nous comprendrons que la foule passionée restât toute la journée, et plusieurs journées de suite, suspendue à ces étonnants spectacles. Les Mystères, malgré le peu de valeur littéraire qu'ils ont pour la plupart, sont une des créations les plus originales et les plus puissantes du moyen âge: ils renfermaient en eux le germe d'un art dramatique plus vaste, plus riche, plus varié que celui des Grecs. et si chez nous Corneille et Racine ne leur doivent rien, si le drame pour ainsi dire individuel s'est substitué à ces grandes représentations nationales, il ne faut pas oublier que c'est des mystères, logiquement et spontanément développés, que sont sortis en dernière analyse les* autos *de Calderon et les* histoires *de Shakspeare* (*La poésie du Moyen Age*. Paris, Hachette, 1885, pag. 30).

da' Profeti e dalle Sibille. È lo stesso concetto che l'arte italiana tentò esprimere, aderendo alla tradizione religiosa, con Bonanno nelle porte del Duomo di Monreale, restringendosi tuttavia a' fatti della missione di Cristo, e più ampiamente col Tafi ne' mosaici del Battistero di Firenze, col Maitani ne' bassorilievi della facciata di Orvieto, con Cimabue ne' freschi della Basilica superiore d'Assisi: e che certamente dovè guidare la mano di Michelangiolo in quelli della Sistina. Ma i poeti drammatici del Quattrocento si accorsero con felice intuito, che alla forma dell'arte loro meglio conveniva spezzare il gran quadro ne' suoi naturali episodj storici; e forse la finitezza, colla quale i pittori e gli scultori contemporanei avevano già rappresentato separatamente l'Annunziazione, la Passione, la Resurrezione e tutte le altre parti del racconto evangelico, dovette animare i drammaturghi ad emulare in scene parlate le mute scene delle tele e de' bassorilievi, dando loro la stessa unità di rappresentazione. E infatti i drammi sacri italiani di quella età quasi mai non eccedono certi ragionevoli limiti, nè certamente sorpassano quelli delle tragedie e de' melodrammi moderni: e spesso i più lunghi sono divisi in due giornate e non più, come vedemmo del *Costantino*, dell' *Uliva*, della *Rosana*. E fra il difetto di stancar la pazienza dell'uditorio con uno spettacolo così protratto da eguagliare il tempo realmente occorso a' fatti, e l'altro di raggrupparli discretamente, fidando ne' privilegi della poesia rappresentativa e nelle forze eccitate della immaginazione, il dramma sacro italiano volle dar la preferenza all'ultimo sistema. Secondo il nostro presente modo di vedere, si potrà alla Rappresentazione fare un rimprovero che forse non movevangli i contemporanei, di raccogliere, cioè, e costringere insieme sulla scena troppo spazio di tempo, troppa distanza di luoghi, troppa quantità di avvenimenti: ma se ne facciamo ragguaglio col Mistero francese, dovremo non esserle avari di qualche lode di relativa parsimonia, e convenire che più del dramma oltramontano si accosta a norma d'arte.

Non crediamo pertanto essere accecati dall'amore delle cose nostre, quando diciamo che in genere la Sacra Rappresentazione supera il Mistero come composizione poetica, e certo anche gli va innanzi come opera drammatica, per una economia ben più lodevole, quando si abbiano presenti quelle contemporanee compilazioni, così farraginose e direm pure mostruose, dell'antico

Teatro di Francia. E come nel tutto, così in certe parti oseremmo dire che la Rappresentazione s'avvantaggia al paragone col Mistero. Radi infatti sono nella Rappresentazione i monologhi, assai prolungati invece e frequenti nel Mistero; e il dialogo stesso raffrontato colle lungaggini e colla poca o niuna maestrìa della scena francese sembrerà ne' nostri drammi abbastanza rapido, breve, animato, e condotto con magistero che quasi potrebbe dirsi artistico. Senza che nella Rappresentazione non troviamo, come nel Mistero, quelle certe goffaggini [1] e quegli ardimenti di linguaggio erotico, onde presso alcuni è stato infamato il dramma sacro medievale; [2] chè in essa la semplicità non si trasmuta mai in trivialità, nè vi si troveranno immagini e parole che repugnino alla convenienza ed alla modestia.

---

[1] Però queste goffaggini, sebbene non manchino, temo sieno state esagerate. Il famoso dialogo fra l'Angiolo e il Padre Eterno:

> *Père Eternel, vous avez tort,*
> *Et devriez avoir vergogne:*
> *Votre Fils bien-aimé est mort,*
> *Et vous dormez comme un ivrogne.*
> *— Diable m'emporte, qui en savais rien —*

benchè sempre citato, a mostrare la mancanza d'arte e di convenienza del Mistero, non appartiene a nessun testo antico francese: lo stesso Voltaire nel suo scritto *Des diverses changements arrivés à l'art tragique* (1761) ne negò l'esistenza. Eppure si cita ancora! Il sig. Reville (*Rev. d. deux mondes,* 1 Juill. 1868, pag. 94), ne ammette l'autenticità: lo Scherr, (*Storia dei cost. e della coltura del popolo tedesco,* trad. ital., Reggio-Emilia, 1883, I, 253), lo riferisce anch'egli come autentico, e a lui si appoggia il Lewis, *Vita di Goethe,* trad. ital., Milano, Doumolard. 1889, pag. 627. Sarebbe curioso scoprire l'autore di questa spiritosa invenzione, o almeno rinvenire il libro dove fa la sua prima comparsa.

[2] Vedine esempj nella Prefazione del Jacob alle *Farces, Soties et Moralités du XV siècle,* Paris, Delahays, 1859, pag. XIII, e pel Teatro inglese in Wright, *Hist. de la caricature et du grotesque,* trad. française, Paris, Delahays, 1875, pag. 247 e segg. La *santa Agnese* provenzale è piena di parole degne del luogo, ove principalmente si svolge l'azione, il postribolo; nè la Santa stessa le schiva: ad esempio, laddove, volendo dimostrare che avendo scelto a sposo Gesù non può congiungersi in matrimonio col figlio del Prefetto, osserva che se avesse due mariti, *del derier seria putans E del premier mollers leal:* pag. 4. V. anche per consimili licenze di linguaggio e di atti, qua addietro la nota 1 a pag. 453.

Ma sebbene assai minore che generalmente nel Mistero ciclico o biografico francese, lungo spazio di tempo è contenuto quasi in ognuna delle nostre Rappresentazioni. Cominciando dalla *Natività*, che in breve intervallo racchiude lo spazio di tre ore,[1] ricordate da Bobi pastore al giungere presso il presepio come spese per strada, si passa ai tre giorni, ne' quali, rammentandolo l'Angiolo stesso nell'annunziazione della festa, e poi Sara nell'ansiosa aspettativa del marito, si svolge tutta l'azione dell'*Abramo ed Isac.*[2] Nella *Conversione della Maddalena* è detto da Marta che sono già passati quattro dì dalla morte di Lazzaro,[3] come nella *santa Eufrasia* è due volte avvertito che sono scorsi due giorni,[4] e tre nella *santa Eufrosina.* Ma si va sempre crescendo, quando da un episodio all'altro troviamo passati *quaranta e cento dì* nel *san Rossore:* e, appena a un terzo della Rappresentazione, un anno nella *santa Eufrasia*,[5] ed egual tempo nella *Stella.*[6] E nel *Barlaam* del Socci scorrono due anni; in diciassette, da certe parole del protagonista s' intende compìta tutta l' azione del *sant'Alesso:* trenta sono confessati nel *Miracolo della Maddalena*,[7] sessanta nel *sant'Onofrio:*[8] da Decio a Teodosio passano dugent'anni, quanti ne occorrono ai *Sette Dormienti:*[9] vero è che nell'intervallo costoro riposano nelle viscere del monte, e il loro risvegliarsi, anzi tutto quanto il fatto, è prodigio che eccede ogni umano ragionamento, e il dramma deve conformarvisi.[10] Ora, per far passare queste lunghe sequele d'ore, di giorni, di mesi, d' anni, usa spesso la Rappresentazione qualche spediente, e il più semplice è quello di una pausa silenziosa, come nel *Miracolo del Monaco: poi si riposa come se passasse in mezzo alcun tempo.* Altre volte l'intermezzo di una Lauda cantata

---

1) *S. R.*, vol. I, pag. 197.
2) *Id.*, vol. I, pag. 45, 48.
3) *Id.*, vol. I, pag. 300.
4) *Id.*, vol. II, pag. 272, 277.
5) *Id.*, vol. II, pag. 280.
6) *Id.*, vol. III, pag. 343.
7) *Id.*, vol. I, pag. 420.
8) *Id.*, vol. II, pag. 403.
9) *Id*,, vol. II, pag. 366.
10) Cfr. *Lo mas dichosos hermanos*, di Agustin Moreto.

mentre camminano, lascia, come nella *sant'Orsola*, indovinare il tempo necessario ad andare da un luogo all'altro, come, ad esempio, dall'Inghilterra a Roma:[1] ma più giova la divisione in *giornate:* onde al principio della seconda nella *sant'Uliva* subito è detto: *Dodici anni è che io persi la mia sposa*,[2] e in quella di *Rosana: Quindici anni è ch' i' mandai il mio figliuolo A far nutrire*, ec.[3] Più sarebbe giovata all'uopo una divisione per atti e scene, che però la Sacra Rappresentazione, e in generale l'antico teatro sacro, non conobbe mai.[4]

Nel Prologo del *Winter's Tale* di Shakespeare, il Tempo stesso, vantando la propria velocità, volta il suo orologio a polvere, e passando da cosa a cosa invita gli spettatori a supporre di aver dormito nell'intervallo: ne' drammi sacri della età media i personaggi in generale fanno essi stessi altrui noto questo trascorrer del tempo più rapido sulla scena che nel

---

[1] Nel Mistero francese a ciò giovano specialmente i *silete* (v. più oltre), cioè i suoni di strumenti, durante i quali i personaggi tacciono. Così ne' *Trois Doms* Severo ordina al paggio di recarsi presso il prevosto, e fin tanto ch'egli non vi giunge, gli strumenti suonano (pag. 71). Lo stesso servizio fa la musica mentre un corriere da casa sua va al cospetto dell'Imperatore (pag. 75), mentre *le secretaire, le huysier et la trompette s'en vont au theatre* (pag. 79), mentre il paggio e il capitano si recano dal governatore (pag. 282-3), e così in molte altre occasioni.

[2] *S. R.*, vol. III, pag. 294.

[3] *S. R.*, vol. III, pag. 383.

[4] Nel Teatro francese troviamo qualche volta le *pause* o *intervalles* (*M. N. D.*, VII, 229 ecc.). Nel *Mystère des Actes des Apostres*, quando Pietro e i compagni pescano, si avverte *icy posent uns peu:* PARFAIT, *op. cit.*, vol. I, pag. 469. Nella *Sainte Barbe*, quando il padre la consegna a' Dottori che le insegnino la religione de' pagani: *Pausa, recedant Doctores cum Barbara:* ID., vol. II, pag. 11; e più oltre: *Pausa, fingat Barbara dormire:* ID., pag. 17. E anche: *Pausa, veniat Lamenant versus Origenes:* ID., pag. 29. Intanto che i messaggeri di Origene viaggiano: *Pausa:* ID., pag. 30, o anche: *Pausula:* ID., pag. 30-31. Nel *M. du V. T.* vi sono pause tra le sette giornate della creazione (I, 24 e segg.). Nella *Passion* vi sono la *petite pause* (vedi, ad esempio, in L. PARIS, *op. cit.*, vol. I, pagina 250), e la *grande pause* (ID., pag. 280). Queste *pause* talvolta erano occupate o da canti (vedi PARFAIT, *op. cit.*, vol. II, pag. 345) e suoni (ID., pag. 461), o da intermezzi del *fatuus* o *stultus* (ID., pag. 30): altre volte lo spettacolo taceva: *Nota, cy fault faire pause tant qu' ils vont en la maison:* PARIS, *op. cit.*, vol. II, pag. 695.

fatto,[1] come nel *Miracolo de' tre Pellegrini*, in che la fanciulla che vuol tentare il giovinetto, dice esser *venuta ormai la notte oscura*, e poco appresso l'oste, padre di quella: *giorno ormai è chiaro*.[2] Per tal modo lo spettatore, se non se ne fosse accorto di per sè, veniva a conoscere che i fatti si dovevano intendere accaduti più rapidamente sulla scena del teatro che su quella del mondo: sicchè, guidato da tali avvertenze, poneva egli fra episodio ed episodio quella distanza, che la finzione drammatica non riusciva a rappresentare perfettamente, ma che dalle sue proprie ragioni le era permesso di raccogliere e come condensare in minor spazio di tempo.[3]

Similmente accade de' luoghi: che si direbbero immediatamente accosti l'uno all'altro, se dovesse guardarsi alla prestezza, colla quale dall'uno all'altro si recano gli attori dinanzi agli occhi del pubblico, che pur doveva sapere come spesso

---

[1] Nel *Miracle de l'enf. donné au diable*, prima la madre dice *il y a un mois vraiment que l'ennemy le m'ottria:* segue indi la nascita: poco dopo è detto: *Votre filz.... aura demain sept ans;* e alquanto più oltre: *il avra demain quatorze ans* (*M. N. D.*, I, 17, 21, 28); nel *M. de l'abbeesse* poco dopo che il chierico ha peccato con lei, dicendole *delez vous me couche Tout maintenant* (Ib., I, 72) essa annunzia di portare il pondo del ventre da *trente et une sepmaine* (Ib., pag. 76); nel *M. de la Nativité* poco dopo il parto è detto *il y a plus d'un mois Que vous acchouchates, ce croy, Voire quarante jours* (Ib., pag. 222)]; in quello della *Nonne qui laissa son abbaie*, in un momento i due figli del peccato *sont ja grans:* indi si dice che sono già *passé dis ans*, e poco appresso: *Il a bien trente ans, ce me semble, Que nous assemblames ensemble* (Ibid., pag. 341, 344). Nel *M. du roy Thierry* si annunzia che sono scorsi *douze ans ou environs* (Ibid., V, 307); in quello di *s. Alexis*, in un punto si avverte che sono passati 17 anni dal ritorno alla casa paterna, e poco dopo, 34 dal matrimonio, esposto nella prima scena (*Ibid.*, VII, pag. 362, 364). Il massimo del tempo trascorso è forse ne' Misteri quello enunciato da Adamo nel *Vieil Testament: Or y a-t-il cent ans contables Que Cain me destitua De toutes joyes delictables Quand mon chier fils Abel tua.*

[2] *S. R.*, vol. III, pag. 470-71.

[3] Il *Santo Isidoro* di Lope de Vega comprende quaranta o cinquanta anni (Ticknor, *op. cit.*, vol. II, pag. 367); *el Primer rey de Castilla*, trentasei; nel *Nacimento de Cristo* si rappresentano la Creazione e la Natività, ec. (Id., pag. 385). La *Semiramis* del Viruès abbraccia dai trenta a' quarant'anni (Id., pag. 157), ec.

fossero fra loro assai distanti. Vedasi nella *sant'Eufrasia* con quanta prestezza un servo va e viene dal Pretore all'Imperatore,[1] e dall'Imperatore ad Eufrasia, e viceversa;[2] nella *sant'Orsola*, benchè il Re di Brettagna *sia discosto*,[3] l'Ambasciatore inglese gli arriva davanti in un momento, avvertendo tuttavia:

> Noi abbiam fatto già tanto cammino,
> Che mi par di veder la terra appresso.[4]

Più oltre si annunzia che il Re d'Inghilterra *è per la strada*, e immediatamente dopo, eccolo giunto.[5] Da un'ottava all'altra, il cavallaro della *sant'Uliva* ha fatto *in sei ore* miglia centottotto,[6] e gran mercè s'egli di ciò benignamente ci avvisa![7]

---

1) *S. R.*, vol. II, pag. 274.

2) *Id.*, vol. II, pag. 277.

3) *Id.*, vol. II, pag. 415.

4) *Id.*, vol. II, pag. 416.

5) *Id.*, vol. II, pag. 423.

6) *Id.* vol. III, pag. 283.

7) Similmente ne'drammi sacri francesi. Nel *Miracle de Saint Guillaume du desert*, Guglielmo parte e subito dopo dice: *E Diex! or est bien mon chemin Abregié: le Pape la voy Devant que presenter me doy.* E poco dopo: *Dieu mercy, tant avons erré Que sommes en Jherusalem:* indi è già a Rodi: *Tant ay fait que g'i sui venuz.* (*M. N. D.*, II, 30, 37, 43); in quello *de l'Empereur Julien*, Libanio discorrendo brevemente fa un lungo viaggio: *Ou mont Didemi m'en vray.... Certes je doy bien peine mettre A y aler: car il m'est vis Qu'en joie seray tout raviz Mais que j'y soie, Dieu mercy. Tant ay fait que je voy de cy Le saint lieu que je cherche et quier: G'y sui* (*Ibid.*, II, 216); in quello d'un *Paroissien excoumenié*, il protagonista dice: *Grant chemin ai fait et gran tour Puisque.... selon mon propos En Alixandre la cité Sui* (Ib., III, 47); in quello di *Théodore: De mon pais sui ja si loing! Tant ay erré par champs et villes Que j'en sui a plus de dix milles;* e poi: *Je voy bien a mons cheminer Qu'en l'abbaie devant diner Venvray. Vez la la cy devant* (Ibid., pag. 89, 101): in quello di *s. Sevestre* il messaggero parte di Giudea ed è subito dall'imperatore: *Le mains que je puis ay demour Fait en Judée* (Ib., III, 217); in quello di *Amis et Amile* è detto: *a chemin me fault mettre Jusques a tant qu'a la court viengne:* e subito dopo: *Mon chier seigneur, Dieu vous maintiengne* (Ib., IV, 46): in quello di *Othon: A Romme m'en iray droit. L'emperiére voy la endroit* (Ib., IV, 350), andando di Castiglia a Roma tra un verso e l'altro; egualmente rapida è nel *M. de la fille du roy d'Hongrie*, la gita

E cavallari e corrieri e ambasciadori, ed angeli, che si potrebbero qualificare per cavallari celesti, sono perpetuamente in moto e in giro per legar fra loro le varie parti dell'azione, e ravvicinare quasi le distanze naturali de' luoghi. Con una velocità, che parrebbe telegrafica o telefonica, sono portati da una regione all'altra i messaggi col mezzo di ambasciate a viva voce o per lettere: e queste poi, sono aperte e decifrate da un altro importante personaggio, il Cancelliere, incaricato anche di rispondere per scritto, dacchè il Signore, non si degna, o meglio non sa, nè leggere nè scrivere. Nella *Passione* di Revello, Cristo stesso fa fare queste funzioni a Giovanni. *Dio te salvi*, dice Farfarello,

> Dio te salvi, dolze Jesu Cristo;
> El mio signore Lazaro mi manda
> Ti dia ista lettera, la quale ti manda
> Et mi daghi la responsione.

Jesus porga la lettera a Johanni:

> O Johanni, se 'l t'è di piacere
> Leze questa lettera e 'l suo tenore.

Et poi Johanni lege la letera, et la soprascriptione: letta la soprascriptione apre la letera et lege el nome di colui che la manda, et poi lege la letera. Indi Cristo gli dice:

> Johanne, scrive a questa gente ecc. [1]

Quantunque personaggi secondarj, servono tutti costoro ad un fine di somma utilità, ricongiungendo insieme i fatti, i quali, accadendo ciascuno in più regioni fra loro remote, non riuscirebbero senz'essi a raccogliersi ad unità.

La Unità di Luogo è, dunque, ignota alla Sacra Rappresentazione: ma ciò avviene in modo assai differente da quello te-

---

dall'Ungheria a Roma (Ib., V, 8). In quello di *Berthe*, Pipino manda il suo messaggero in Ungheria: *Le cheminer point ne ressongne: Par cy m'en voys droit en Bourgougne Et puis parmy le Delphiné.... Et pour mon droit chemin tenir Me convient a Milan venir Et de Milan droit a Venise.... Floire voy la, roy d'Houquie* (Ib., V, 243) ecc.

[1] Pag. 237. Cfr. nel *s. Bernard de Menthon* pag. 95: *L'escuier doit liere la lettre* etc. In un *Miracle* una donna si vanta di sapere ben dettare una lettera.

nuto ne' drammi moderni, ove si sono voluti rompere i confini de' così detti precetti aristotelici. Imperciocchè nella scena moderna i luoghi si succedono l'uno all'altro per cambiare di tele e prospettive: laddove nel dramma dell'età media tutti i luoghi sono insieme presenti agli occhi dello spettatore, e soltanto l'azione si svolge e la voce si muove alternamente da un diverso punto della molteplice scena.[1] Il che meglio intenderemo come avvenisse, studiando adesso l'assetto scenico della Rappresentazione.

VIII

ASSETTO SCENICO DELLA SACRA RAPPRESENTAZIONE

Sull'assetto scenico dell'antico Teatro sacro sono discordi fra loro gli eruditi francesi.[2] Opinarono infatti i fratelli Parfait[3] che la scena del Mistero fosse un grande edificio (*eschaffaut*),[4] al sommo del quale stèsse il Paradiso, nell'infimo e sotterra-

---

[1] L'Ingegneri, *Discorso della poes. rappres.*, pag. 43, ricorda con riso una Sofonisba *fatta in ottava rima da un poeta, di cui non mi sovviene il nome, ma l'ho veduta alla stampa...., la quale rinchiude nella sua scena non solo Cirta, Cartagine e la patria di Massinissa, ma la città di Roma e la regia di Tolomeo in Egitto e diverse altre parti del mondo, dall'una all'altra delle quali i personaggi fanno tragitto a lor bene placito, sì però che quando occorre un di così fatti passaggi, per dargli per avventura verisimilitudine di tempo, si fornisce l'atto. Di maniera che la favola è divisa in quindici o venti atti.* Ecco un drammaturgo che voleva riunire insieme le forme della Rappresentazione medievale e della Tragedia antica! Secondo il Cooper-Walker, *op. cit.*, pag. 10, l'Ingegneri alluderebbe alla *Sofonisba* del Del Carretto.

[2] Ma lo Scaligero (*Poetica*, 1561, vol. I, pag. 34) descrive esattamente a questo modo la scena dei Misteri: *Nunc in Gallia ita agunt fabulas, ut omnia in conspectu sint.... Personae ipsae nunquam discedunt: qui silent, pro absentibus habentur.*

[3] *Op. cit.*, vol. I, pag. 63.

[4] Nella bassa latinità *Scaffale, Scafaldus, Scafardus, Scalfaudus:* vedi Ducange *ad voc.* Esempio: *Acta concil. Pisan.*, 1409: *Venit Papa*

neo l'Inferno: e fra mezzo, tanti piani (*établies*) quante le regioni principali ove svolgevasi l'azione, suddivisi ciascuno in più scompartimenti (*mansions*),[1] secondo i luoghi particolari di ciascuna regione. Per immaginare questa particolare conformazione del palcoscenico propria del Mistero, e che si direbbe imitata dai bugni degli alveari,[2] dovrebbe prendersi ad esempio una scatola distinta in tante caselle e messa per ritto, o piuttosto una casa, della quale fossero abbattuti i muri maestri esterni,[3] anzi il teatro stesso odierno, solchè gli attori ne occupassero essi le ringhiere e i palchetti, e la scena il pubblico.[4] Con questa spiegazione che fu accolta dai più, e fra gli altri dal Morice, il quale discusse di proposito questa materia in un brioso libretto, parrebbero accordarsi molti testi antichi e di-

---

una cum Cardinalibus et Praelatis multis ante ecclesiam in alto Scalfaudo, ubi coronatus fuit. E anche, *Scadafale* e *Scadafaltum.* Nel Mistero de' *Trois Doms* e ne' documenti ivi raccolti dall'editore, si trovano le forme *Chafale, Chafalle, Chafaudus, Chafaulx, Chafaux, Chaffal, Chaffaldus, Chaffale, Chaffalium, Chaffalus, Chaffault, Chaffaus, Chaffaux, Chalfaux, Chasfaulx, Chauffaulx,* e *Eschaffalia, Echaffaus, Eschaffaux, Eschaffauxs, Escharfaulx, Eschaffaus, Eschaufaux, Exchauffaux, Eschausfaus, Eschoufauls.* Nel *M. du V. T., Archefault* (III, 221) e *Escherfault* (IV, 259). Di qui *Giafaldo,* nel passo del SALUZZO, citato addietro, pag. 225, nota 1, e nella *Passione* di Revello, *Zafaldo* e *Zefaldo.* Nell'ALIONE (*Farsa della donna e della roba di veluto*), *Chiafaud.* Più comune e diffuso in questo senso è *Catafalco,* che ricorre due volte in una Lettera del 1472 di Ugoletto Facini al march. d'Este: *Se montò a cavallo e andosse al catafalco bellissimo fatto a la Incoronata.... Et andonno al Catafalco, luoco fatto fare per el sig. Re in meggio una gran piaza* (OLIVI, *Delle nozze d'Ercole d'Este con Eleonora d'Aragona,* Modena, Soc. Tip., 1887, pagine 11 e 19), e anche in una descrizione di una giostra fatta a Palermo nel 1600 (PITRÈ, *Usi e cost. sicil.,* Palermo, Clausen, 1889, I, 8). Ne' Documenti provenzali recati dall'ARNAUD, *Ludus Santi Jacobi,* pag. VIII, *Cadafales;* in inglese: *Scaffolds:* EBERT, *artic. cit.,* pag. 69.

1) Detti anche *loges* o *siéges.* — *Mansion* ricorda quel dell'Evangelio: *In domo patris mei mansiones multae sunt:* JOHAN, XIV, 2.

2) TIVIER, *op. cit.,* pag. 210.

3) MORICE, *op. cit.,* pag. 42.

4) H. DE LA VILLEMARQUÉ, *Le grand Mystère de Jésus, Drame breton du moyen-âge,* Paris, Didier, 1865, pag. CXX.

dascalie e descrizioni di spettacoli:[1] ma un più attento esame de' medesimi documenti e dell'argomento in generale ha condotto l'illustre Paulin Paris ad esporre una diversa opinione.[2] Ed invero, ei nota come la più gran parte dell'azione avvenga fuori degli scompartimenti o mansioni, e solo in certi casi particolari i personaggi ci restino entro, ed ivi muovansi e parlino: ma che in generale lo svolgimento del Mistero domandava uno spazio assai maggiore di quello che potevasi avere in que' casotti sovrapposti. Invero, osserva il Paris, la più gran parte dell'azione si spiega fuori di cotali mansioni. Prima di entrare in un giardino, in un tempio, in una casa, i personaggi camminano, parlano, operano, nè si tengono nell'interno delle dimore se non in casi obbligati, come la santa Vergine nel suo oratorio al momento dell'angelica salutazione, Gesù Cristo nel tempio quando disputa co' Dottori, san Pietro nell'anticamera di Caifasso e di Pilato quando rinnega il maestro.[3] Ma davanti il presepio stanno i Pastori, davanti il tempio i Mercanti, davanti la casa di Pilato è il Pretorio, che non n'è separato, dice il testo, se non di pochi passi, e chiuso con steccato. Fra il Pretorio e la casa v'era ancora la colonna, dove Cristo doveva esser legato. Ma quando la sbirraglia, raccolta innanzi la casa di Caifasso, segue Giuda che la conduce prima dalla vecchia Hedroit a prendervi le lanterne, poi nel giardino degli Olivi, dove Cristo sta pregando a qualche distanza da' Discepoli; quando Gesù si trasfigura; quando ammaestra e nutre le turbe

---

1) Vedi PARFAIT, *passim*. Ma qualche volta essi stessi arrecano in difesa della loro teoria esempj che la contraddicono. Così quando si legge (vol. II, pag. 446): *et doit estre l'eschaffault de Rome près de Paradis*, è puro arbitrio interpretare: *c'est-à-dire au dessus de celui de Paradis.*

2) *De la mise en scène des Mystères, Leçon du 7 mai 1855 au Collége de France.* — Vedi anche SEPET, *Esquisse d'une Représentation dramatique à la fin du XV siècle*, Paris, Palmé, 1868, e ora anche P. DE JULLEVILLE, I, 305 e segg. Ma il sig. V. FOURNEL nelle sue *Curiosités théâtrales*, Paris, Garnier, 1878, segue l'antica ipotesi degli *étages*, aggiungendo che il Paris combattè, *sans toute fois rien (?!) changer au fond, quelques unes des explications généralement adoptées pour la disposition materielle des théâtres ou se jouaient les Mystères* (pag. 5).

3) Anche nella *Nativité* pubblicata dal JUBINAL (vol. II, pag. 70), sembra che il caso ordinario fosse di recitare entro il proprio casotto: *Cy voisent hors de leurs eschaffaults et regardent le ciel.*

su altra montagna; quando getta l'anatema al fico sulla strada da Betania a Gerusalemme; quando infine muore sul Calvario, supporremo noi che, per tutti questi movimenti di scena e per altri assai, bastassero sei ripiani di un solo edificio? Come? il Calvario nel quinto, la Flagellazione in uno scompartimento del quarto: e le danze della giovine Salome e l'espulsione de' venditori dal tempio, negli altri due scompartimenti del secondo e del quarto! Ma questi venditori del tempio, ove mai li avrebbero cacciati le funate di Gesù Cristo? E tacciam pure della splendida entrata in Gerusalemme, di que' fanciulli che custodiscono le porte della città, di quel concorso di giovinette, di vedove e di vecchi che gettano i loro abiti, e spandono fiori e palme sotto ai piedi del Salvatore del mondo.[1] Aggiungasi ancora, che di così sostanzial mutamento, quale sarebbe stato dalla disposizione della scena immaginata dai Parfait all'uso moderno, come mai non sarebbe rimasto alcun ricordo, tanto più trattandosi di tempi non eccessivamente da noi remoti? Ancora: assai spesso, in Inghilterra ad esempio, i Misteri alternavansi sullo stesso teatro con rappresentazioni d'altra sorta: oggi lo Shakspeare ci dava su l'*Otello* o l'*Amleto*, domani la stessa sua Compagnia ci rappresentava un dramma del Vecchio o del Nuovo Testamento, nè la disposizione del palco a scompartimenti sovrapposti conveniva alle produzioni del gran tragico, così com'era necessaria a' sacri spettacoli, nè da un giorno all'altro era possibile mutare questa conformazione per nuovamente ricomporla di poi.[2]

L'idea che dobbiamo farci della scena medievale sarebbe invece quella che esporremo, seguendo la scorta dell'insigne professore del Collegio di Francia di onorata memoria. Stendevasi il teatro per una lunghezza di cento piedi all'incirca, quando più, quando meno;[3] alzandosi, precisamente come l'odierna sala degli spettacoli (salvo che il tutto era all'aria aperta, al modo delle nostre

---

1) *Lez. cit.*, pag. 2.

2) *Lez. cit.*, pag. 4. L'errore dei PARFAIT sarebbe consistito nell'assegnare agli attori quei duplici o triplici *echaffaults*, che invece erano destinati all'uditorio.

3) Dalle indicazioni sceniche del Mistero de' *Trois doms* si rileva che la *plateforme* misurava 36 passi di lunghezza e 18 di larghezza: cioè ogni due passi una tesa (1 m. 949 mill.).

arene), in faccia alla platea, alle gradinate (*pentes*) ed a' palchi: i quali ultimi sono appunto, e non la scena, quegli scompartimenti (*établies, chambres, loges*),[1] in che altri scorse tante scene particolari del Mistero. La parte anteriore del palco celava sotto di sè, in forma di bocca spaventosa, che a quando a quando si apriva per dar passaggio ai diavoli, la regione infernale; nella quale si capisce bene, checchè opinassero in contrario i Parfait, che non potevasi recitare,[2] ma si faceva soltanto *noise et tempête*,[3] e ne uscivano anche fiamme e fumo, e i demonj vi precipitavano le anime de' peccatori e i loro corpi.[4] Sulla

---

[1] Parfait, *op. cit.*, vol. I, pag. 171. Nella rappresentazione dei *Trois Doms* a Romans le *loges* furono 84: 240 a Autun nel 1516 rappresentandovisi la *Vie de s. Lazar*.

[2] Morice, *op. cit.*, pag. 69. E infatti leggesi nel *Mystère de sainte Barbe: Et doit on faire en Enfer grant tonnoire et grant hullement.... et doibvent estre tous les deables en Enfer, et sortir quant Lucifer parlera:* Parfait, *op. cit.*, vol. II, pag. 53. E nella *Passion* del Greban, Lucifero evocando i diavoli per tener consiglio con loro, dice: *Saultez hors des abismes noirs Des obscurs infernaulx manoirs Tous puans de feu et de souffre, Deables, sailléez de vostre gouffre Et des horribles regions etc.* (pag. 47).

[3] Nel *Mystère de l' Incarnation: Adonc crient tous les deables ensemble et les tabours et autres tonneres faits par engin, et gettent les coulleuvrines, et aussi fait l'en getter brandons de feu par les narilles de le gueulle d' Enfer et par les yeulx et aureilles: la quelle se reclost, et demeurent les deables dedans:* ediz. Le Verdier, III, 247.

[4] *Enfer, faiet en maniere d' une grande guelle, se cloant et ouvrant quant besoing est: Mystère de l' Incarn. et Nativ.*, ediz. Le Verdier, III, 474. — *Et estoit la bouche d' Enfer très-bien faite, car elle ouvrait et clooit quant les diables y vouloient entrer et issir, et avoit deux gros eulx* (occhi) *d'acier: Histoire de Metz*, citata dai Parfait, *op. cit.*, volume II, pag. 286. Nei *Trois Doms* l'Inferno è una *fornaise* con dei *trou*, donde escono i diavoli: pag. 316. Altrove in questo Mistero sono detti *oreilles, dextre et senestre:* pag. 453. Ma quando l' inferno si spalanca, è al solito una gola: *Ouvre la gorge d'enfert..:. Et puis la gueule se clost:* pag. 456. Più tardi l' Inferno si fece anche in altri modi. Nel *Mystère de la Resurrection* è come un pozzo, *massonné de pierres noires de taille*, diviso in due parti, l'una delle quali getta *feu de souffre saillant continuellement hors du dit puis*, e l'altra serve per passaggio a Satana. Sull'orlo del pozzo stavano *coullevrines, arbalestes et cannons par maniere de deffence:* Id., *op. cit.*, vol. II, pag. 515-56. Nel *Mystère de Bien-advisè*

piattaforma, detta opportunamente *parloir*,[1] aveva luogo la maggior parte dell'azione, e di là parlavano gli attori, quando il soggetto stesso non li ritenesse in quegli scompartimenti[2] qua e là posti, e che raffiguravano le regioni, città, boschi, mari, edifizj, reggie, templi, stanze, in che aveva luogo qualche epi-

---

et Mal-advisè l'Inferno è visibile, e fatto *en maniere de cuisine comme chez ung seigneur, et doit illec avoir serviteurs à la mode, et doit-on là faire grant tempestes, et les ames doivent fort crier en quelque lieu que l'on ne les voye point:* Id., vol. II, pag. 140. Del resto, è rimasto come proverbiale il modo di *bocca dell'Inferno* per *limina, ora Inferi. A* pag. 336, n. 1 abbiamo riferito una mascherata fiorentina della *Bocca dell' Inferno.*

1) Nei Misteri francesi inediti pubblicati dal Jubinal il *Parloir* è chiamato *Champ*, forse perchè qualche volta fu in piana terra, fu un campo o prato. Per esempio, vol. I, pag. 92: *Cy voisent hors du champs sans plus faire.* Pag. 44: *Lors le jetent en une chaudière assise un pou haut enmy le champ.* Pag. 95: *Cy le portent hors du champ.* Pag. 181: *Lors se tiengne devant Paris un pou avant ou champs.* Vol. II, pag. 93: *Cy voisent entour le champ.... Cy voisent entour le champ jusques le mesagier ait parlé.* Pag. 94: *Voise un tour autour le champ, puis die,* etc. Pag. 97: *Cy voisent entour le champ, puis die,* etc. Pag. 104: *Cy voisent un tour ou deux enmy le champ, et puis die,* etc. Nella *santa Agnese,* pag. 1: *Currendo per campum;* pag. 23: *Tendunt in medio campi,* etc. Nella *sainte Barbe* si usa la voce *Ludum: Ducant eam per ludum percutiendo; Et in ludo habeat lapides:* Parfait, *op. cit.,* vol. II, pag. 25 e 55. Nei *Trois Doms* troviamo *Parc, Parquet, Part,* sempre a indicar lo spazzo comune. *Geta marche par le part, et s'en va au consistoire* (pag. 26): un corriere per andare da Roma a Vienna va *se pourmenan par le part* (pag. 81) o *sus le part* (pag. 109): altri attori parlano *en se passagant par le part* (pag. 277). I viandanti *s'en vont sus le parc pour aller a Romme* (pag. 129), o *s'en vont a Vienne ses pourmenant sus le part avecques leurs serviteurs* (pag. 232): gli eserciti avversarj vi passano e ripassano a bandiere spiegate: *icy se gettera l'empereur et ses gens, sa bannicre dressée, sus le part, et se yra randre devant la porte romeine* (pag. 305): *icy se gettera Clode Albin et sa compaignie avec sa banniere dressée, sus le part, et se yra randre devant la porte de Lyon* (pag. 306), e sul parco si fanno le battaglie: *se fait le choc* (pag. 313).

2) Nella *santa Agnese* provenzale si direbbe che questi scompartimenti abbiano forma di castelli: ad esempio: *Modo recedit Simpronius cum tota familia sua, et tendit in castellum suum:* pag. 47; *Modo recedunt omnes Romani in castellum suum:* pag. 53.

sodio del dramma.[1] Da' quali poi essi uscivano, quando toccava la lor volta di parlare, ed ivi tornavano, quando non avessero altro da fare o da dire, e l'azione potesse procedere senza di loro.[2] Ivi, ciascuno al suo posto, li vedeva lo spettatore quando cominciava il giuoco,[3] e in una sola occhiata conosceva il numero delle regioni, la qualità de' personaggi, l'argomento insomma della Rappresentazione, a ciò spesso ajutandolo i cartelli posti su ciascun capannuccio,[4] e le spiegazioni date a voce[5] dal

---

1) Questi luoghi erano qualche volta aperti sul davanti o con un velo, perchè gli attori che di là parlavano potessero esser veduti e meglio uditi. Così nel *M. du V. T.*, III, 61: *Il faut une prison pour mettre le bouteiller et le boullangier et Joseph, a clére voic, tant qu'on les puisse veoir parler.*

2) *Yey s'en vont chacun en sa place:* Didascalìa della *Conception,* in Parfait, *op. cit.*, vol. I, pag. 88. — *Yey s'en vont en leur place*: Id., pag. 92. — *Yey s'en vont les troys personnaiges en leurs sièges:* Id., pag. 147. — *Yey s'en retournent les femmes en leurs loges:* Id., pag. 171. — *Et est à noter que Nostre-Dame est en Béthanie, comme en oraison à part, et ne se treuve point en tout le Mistere de la Résurection de Lazare:* Didascalìa della *Passione,* in Parfait, *op. cit.*, vol. I, pag. 305. *Chacun s'en va en son siége: M. du V. T.*, IV, 144. *Icy retournent les femmes a leur logeis:* Greban, pag. 109. Nella *Natività* del ms. di Monaco si lascia ai personaggi la scelta *ut recedeant vel sedeant in locis suis propter honorem ludi* (v. Sepet in *Bibl. Ec. Chart.*, 1877, pag. 405.

3) Sembrerebbe che anche in India gli attori stessero sempre e fin dal principio sulla scena: Vedi Du Meril, *Hist. de la Coméd.*, vol. I, pagina 183. Anche nei *Teazié* persiani si fa altrettanto: *Tous le acteurs restent sur la scène: ceux qui n'ont plus rien à dire s'assoient sur la scène et attendent leur tour:* Chodzko, *op. cit.*, pag. 76.

4) Nel *Mystère du Vieil Testament: Se doit tirer ung ciel de couleur de feu auquel sera escrit: Celum Empireum: M. du V. T.*, I, 2. Nel prologo della *Incarnation et Nativité* di Rouen del 1474 è scritto: *Afin d'ennuy fuir, nous nous tairons; Présent des lieux, vous les pouvez congnoistre Par l'escript, tel que dessus voyez estre:* Parfait, *op. cit.*, vol. II, pag. 504.

5) Anche nel Teatro indiano il *Praveçaka* (colui che entra avanzandosi) annunzia i cangiamenti di scena e il venir di nuovi personaggi: vedi Du Meril, *Hist. de la Coméd.*, vol I, pag. 221. Nei *teazié* persiani l'impresario o direttore è sempre in scena ad ajutare gli attori e giovar l'andamento dello spettacolo: vedi Gobineau, *op. cit.*, pag. 393.

direttore dello spettacolo (*Meneur du jeu*, *Acteur*, *Protocole*). Per rendersi dall'una all'altra di quelle diverse mansioni, se il viaggio doveva immaginarsi non breve, gli attori passavano di dietro, occultandosi agli occhi del pubblico quel tanto che potesse servire alla illusione del trascorrere del tempo: altrimenti, passavano per lo spazzo destinato alla scena comune.[1] Ma più alto che tutte le mansioni,[2] e quasi una gran tribuna riccamente adornata, ergevasi in fondo al palco il Paradiso,[3] che si apriva[4] e chiudeva, secondo il bisogno, come la bocca infernale,[5] ed ove stava Dio in trinità,[6] assiso sur un trono risplen-

---

1) In tal caso il più delle volte dicevano donde venivano e ove giungevano: *Dieu mercy! tant erré avons Qu'en la ville de Paris sommes:* MONTMERQUÉ, et MICHEL, *op. cit.*, pag. 223. — *Dame, dame, nous aprouchons De Paris la bonne cité:* ID., pag. 253. — *Tant ai erré chemin Que d'Espaigne suis au pais:* ID., pag. 448. — *Ne fineray Tant que je resoje en Hongrie.... G'y pense assez briément à estre:* ID., pag. 487. — *Dieu mercy, or ay-je tant erré Qu'en Escosse sui arrivé:* ID., pag. 527. E vedi anche i passi cit. a pag. 472 nota 7.

2) *Premierement est Paradis ouvert, faict en maniere de throsne, et reçon d'or tout autour: au milieu duquel est Dieu en une chaiere parée, et au costé dextre de lui Paix, et soubz elle Misericorde: au senestre Justice, et soubz elle Verité: et tout autour d'elles neuf ordres d'Anges, les uns sur les autres: Mystère de l' Incarnation* di Rouen, ediz. Le Verdier, II, 106.

3) Onde il nome di *Paradiso* rimasto al Loggione ne' teatri francesi.

4) Anche ESCHILO nella *Psicostasia* rappresentò al sommo del teatro il cielo con Giove circondato da' numi. Nella *Vita di santa Maria Maddalena* l'autore immagina che alla morte di Cristo *incontanente s'aprissono i cieli e venissono giuso le milizie degli Angioli a far la maggior festa, e la più dolce melodia...., ed essendo il cielo aperto, possiamo pensare che era, a riguardare la faccia del suo Padre con somma riverenza.*

5) Negli *Act. des Apotr.* il Paradiso aveva 12 piedi di lunghezza e 8 di larghezza, l'Inferno 8 di larghezza e 14 di lunghezza: così il sig. GIRODOT negli *Annal. Archéol.*, cit. dall'AUBERTIN, I, 441.

6) Probabilmente Dio padre era barbuto. Tale apparisce dai conti delle spese per un mistero di Dijon nel 1520, dove si trova l'uscita di danari sei *pour faire una barbe a Dieu:* LE GOUVENAIN, *Le théâtre à Dijon*, Dijon, Jobard, 1888, pag. 19. A Chaumont, Dio padre era rappresentato con barba lunga e bianca, con mitra in capo, guanti alle mani, e una palla dorata nella destra: v. JOLIBOIS, *La diablerie de Ch.*, Chaumont, 1838, pag. 100.

dente, circondato da' simbolici attributi della divinità sua, e da' cori degli Angeli,[1] suoi ministri e messaggeri.[2]

---

[1] In Paradiso assai spesso si fa musica: PARFAIT, *op. cit.*, vol. I, pag. 325; vol. II, pag. 65, ecc., e ciò viene espresso colla formola *Silete*, perchè in tal caso gli attori cessavano di parlare: ID., vol. I, pag. 196, ecc. Anche i Diavoli qualche volta cantano, insieme accordandosi: ID., vol. II, pag. 391: cosicchè si hanno *silete* grandi e piccoli, cioè lunghi o brevi; di strumenti a fiato o d'organo: celestiali, terrestri, infernali (*silete d'anfert, devant que Lucifer parle: Trois Doms*, pag. 76).

[2] Cfr. questa descrizione con il Prologo dell'antico *Mystère de la Résurection* recato a pag. 74. E leggasi anche questo brano della citata descrizione del *Mystère de l'Incarnation* dato a Rouen nel 1474: *Et estoient les etablies assises en la partie septentrionale d'iceluy, depuis l'hostel de la Hache couronnée, jusqu'en l'hostel où pent l'enseigne de l'Ange, second l'ordre déclaré en la fin de ce codicille. Mais les establies des six Prophètes estoient hor des autres en diverses places, et parties d'iceluy Neuf Marchié. Ensuit l'ordre comment estoient faictes les establies. Premierement vers Orient,* PARADIS (del quale già abbiamo recata la descrizione). — NAZARET (comprendeva i seguenti scompartimenti: 1. *La maison des parens Nostre-Dame;* 2. *Son oratoire;* 3. *La maison de Elizabeth en montaigne*). — HIERUSALEM (comprendeva: 1. *Le logis de Symeon;* 2. *Le temple Salomon;* 3. *La demeure des pucelles;* 4. *L'ostel de Gerson scribe;* 5. *Le lieu du peuple payen;* 6. *Le lieu du peuple des Juifz*). — BETHLEEM (comprendeva: 1. *Le lieu de Joseph et de ses deux cousins;* 2. *La crache ez beufz;* 3. *Le lieu où l'on reçoit le tribut;* 4. *Le champ aux pasteurs contre la tour Ader;* 5. *Le chasteau de Sirin prévost de Syrie*). — ROMME (comprendeva: 1. *Le temple Apollin;* 2. *La maison de Sibille;* 3. *Le logis des Princes de la Sinagogue;* 4. *Le lieu où l'en reçoit le tribut;* 5. *La chambre de l'Empereur;* 6. *Le throsne d'icelluy:* 7. *La fontaine de Romme:* 8. *Le Capitole*). — ENFER (del quale abbiamo citato la descrizione). — *Le* LIMBE *des Peres faict en maniere de chartre, et n'estoient veus si non au dessus du faulx du corps.* — *Les* PLACES DES PROPHETES *ez divers lieux hors les autres:* ediz. Le Verdier, vol. I, 46, vol. III, 474. Nel *Mystère de s. Martin* della Biblioteca di Chartres, il messaggiero fa questa enumerazione di personaggi e indicazione di luoghi: *Les personnages veulx demonstrer Comments vous le verrez jouer. Premier voilla en hault assis Jesu Christ en son paradis Et la doulce vierge Marie, Les anges en sa compaignie. Sainct Pierre et saincte Cécille, Saincte Agnès qui est bien habille; Et voyci le roy de Hongrie, Chevaliers en sa compaignie: Son filz Martin est près de luy, Et le prince de là joste luy: Cestuy qui est en cest arroy Si est le messagier du roy. Voyes cy prestre en leur chappelle....*

L'azione rappresentata abbracciava così il cielo, la terra, l'inferno; e l'occhio dello spettatore, velocemente, come dice il

---

Icy est la maison du prince.... Ses chevaliers sont là dedans.... Sa est le conte de Millan.... Et voyez en cest eschaffaulx Le capitaine du dit conte.... Voyez l'hermite en ce boys là.... Et voicy le pauvre nud Qui par Martin sera vestu. Voici Marmoustier et l'abbé.... Voici l'homme qui se pendra Et sa femme qu'il occira.... Voicy Tours en cest estre icy. L'archeresque y est aussi: L'archidiacre sans faillir Est avec luy pour le servir. Cy est le taillandier, sa fille Et sa femme.... Et aussi voicy par deça Cil qui le vestement aura.... Cestuy qui a cest autre abit Est un mesel.... Le Pape est là en cest estre.... Son messager est devant luy.... Icy aussi est sainct Ambroyse Et son cler povez veoir. Voicy le clop et l'aveugle.... Diables sont en enfer là bas, Lucifer et les Sathanas ecc.: v. Serigny, *op. cit.*, 74. Infine notiamo che il Royer (*Histoire du Théâtre*, vol. I, pag. 217) ha visto in un codice del *Mystère de la Passion* (Bibl. Imp., 12,536) un disegno dell'antica scena: *On voit là successivement, accolés l'un à l'autre et de front sur une scène unique en commençant par la gauche, le Paradis, Nazareth, le Temple, Jérusalem, le Palais, la maison des Evêques, la porte dorée, le Limbe des Pères, l'Enfer. Un petit carré placé devant la porte dorée est appelé la mer, et forme un avantplane. Voilà l'état réel de la scène: juxtaposition, et non superposition.* Alla sommaria descrizione del Royer aggiungiamo quella del P. De Julleville, II, 153, che si riferisce così al ms. 12536, come a due altri, dove Hubert Cailleau eseguì una pittura a guazzo rappresentante *le théatre ou hourdement pourtraict comme il estoit quand fut joué le mystère de la Passion.* Così il titolo; questa è la descrizione: *A gauche, un pavillon vide, élevé sur quatre colonnes. En légende: Une salle. Au-dessus, le Paradis. Dans une gloire circulaire, le Père Éternel assis tient la boule du monde. Autour de lui, les quatre Vertus. Dans une auréole qui l'enveloppe sont suspendus les Anges et les Chérubins. En légende au-dessus: Lieu pour jouer Silete. En allant de gauche à droite on rencontre: une muraille percée d'une porte, qui s'ouvre entre des colonnes doriques. Devant la porte une balaustrade ou barrière. En légende: Nazareth. Un pavillon à quatre colonnes, entouré d'une balustrade et renfermant un autel, l'arche de l'alliance. En légende: Le temple. Nouvelle muraille, percée d'une porte et surmontée du haut d'une tour et du fâite d'une maison, situées par derrière. En lègende: Hierusalem. Au centre de la gouache, pavillon à quatre colonnes surmonté d'un fronton: escalier à droite et à gauche; trône au milieu, figure de Roi dans le fronton. Légende: Le palais. Muraille percée d'une grande porte et d'une petite. Derrière la petite porte on voit le toit d'une maison. Légendes: La maison des Evêques; Porte Dorée. Devant ces deux portes, bassin carré, portant bateau. Légende: La Mer.*

Goethe nel *Prologo* al *Faust*, abbracciava a sua volta d'un colpo l'immenso spettacolo.[1]

A droite, l'Enfer et les Limbes. Une tour carrée est percée à sa base de deux ouvertures par où passent deux bouches de canon. Au-dessus, une fenêtre cintrée laisse passer à mi-corps un diable orné d'une tête d'âne. Sur la plate-forme de la tour, une autre tour plus petite est construite, ouverte des quatre côtés par de grandes baies cintrées, qui laissent voire une grande roue tournante, où deux damnés nus sont attachés. Au-dessus se dresse une échelle portant un diable et divers monstres. Au pied de la tour, à gauche, s'ouvre la gueule d'un dragon gigantesque, aux yeux scintillants; des personnages nus sont dans cette gueule béante, qui figure l'entrée de l'Enfer. Derrière la gueule du dragon se dresse une muraille, percée d'une fenêtre grillée, derrière laquelle on voit des figures nues. Au-dessus de la fenêtre, mâchicoulis vomissant des flammes. Canon sur la muraille. Derrière la muraille, flammes et fumée. En légende: L'Enfer: Le Limbe des Pères. Quelques personnages ont été placés par le peintre au premier plan, dans le champ, devant ces diverses constructions. Devant le gueule d'Enfer, deux diables à tête d'âne. Devant le palais, dame et seigneur (costume XVI *siècle). Devant Jérusalem, deux seigneurs, un magistrat, un enfant. Devant Nazareth, un prêtre. Devant le Paradis, un évêque.* Questo disegno servì a ricostruire un teatro del medio evo per l'Esposizione universale di Parigi dell'anno 1878. Nel *Mystère de saint Nicolas* troviamo questa descrizione del palco: *Ad repraesentandum quomodo sanctus Nicolaus Getron filium de manu Marmorini regis Agarenorum liberavit, paretur in competenti loco, cum ministris suis armatis, Rex Marmorinus in alta sede, quasi in regno sedens. Paretur in alio loco Excoranda civitas Getronis; in ea, Getron cum consolatricibus suis, uxor ejus Euphrosina et filius ejus. Sitque ab orientali parte civitatis Excorandae Ecclesia sancti Nicolai, in qua puer rapietur*: PARFAIT, *op. cit.*, vol. III, pag. 35. Ciò non toglie che qualche volta non vi fosse sovrapposizione, quando lo richiedeva la necessità di far operare certi meccanismi: così nella *Resurrection.* la *maison du Cénacle doibt estre dessoubz Paradis*, perchè di sopra dovevano scendere le lingue di fuoco: vedi PARFAIT, *op. cit.*, vol. II, pag. 530. Altri esempj di sovrapposizione, a causa dell'ampiezza dello spettacolo e della ristrettezza della sala, sono indicati nella *Introduct.* al vol. III del *V. Test.*, pag. XXI. È da vedersi nel MONE (*op. cit.*, vol. II, pag. 156) un antico disegno della scena propria ad un *Passionsspiel.*

[1] Prologo sul Teatro: *Gebraucht das gross- und kleine Himmelslicht, Die Sterne dürfet ihr verschwenden; An Wasser, Feuer, Felsenwänden, An Thier und Vögeln fehlt es nicht. So schreitet in dem engen Bretterhaus Den ganzen Kreis der Schöpfung aus, Und wandelt mit bedächt'ger Schnelle Vom Himmel durch die Welt zur Hölle.*

Poco diverso da questo era l'assetto che già abbiamo descritto per le nostre più antiche Rappresentazioni, vale a dire per le *Devozioni* umbre; nè di ciò è da meravigliarsi, poichè l'identica natura del dramma recava seco simiglianze di mezzi e di forme rappresentative. Il *talamo* infatti corrisponde al *parloir*, e i *luoghi deputati* non altro sono se non le *mansions* del Mistero francese. Fra la nostra e la scena oltramontana non vi può essere altra differenza, se non quella proveniente dalla semplicità maggiore dello spettacolo italiano; semplicità, s'intende, relativa, e che non esclude che questo non si producesse in una quantità già abbastanza rilevante di luoghi diversi fra loro. Ma certi Misteri, che in Francia ebbero maggior voga, come quelli della *Passione*, del *Vecchio Testamento* e degli *Atti degli Apostoli*, ognuno vede quanta materia comprendessero, e in quanta svariata moltitudine di luoghi necessariamente dovessero svolgersi.[1]

Non mai però accade che nella Sacra Rappresentazione sia unica la scena. Prendiamo ad esempio la bella *Conversione della Maddalena*. Se vogliansi chiamare col nostro vocabolo di *scena* le naturali divisioni dell'azione drammatica, per denotare, cioè, con esso il luogo diverso, nel quale successivamente si parla o si opera, troveremo che dapprima la scena è in casa di Marta:[2] dopo di che, *Jesù si parte di Galilea e viene in Jerusalem nel tempio,* ove predica sul pergamo: finita la predica, accade, cer-

---

[1] Quando il dramma si divideva in giornate si rimutava la disposizione del palco scenico. Nei *Trois Doms* è detto che *tous les jours change la station selon le mistere* (p. 592) e che perciò le cose saranno ordinate in modo da poterle *muer de jous en jour celon que le mistere le requerra* (p. 798).

[2] Le due sorelle e Lazzaro sono ritratti nella Rappresentazione secondo quella forma medievale, che ne fa quasi de' signori feudali. Nella *Vita di santa Maria Maddalena* che fa seguito alle *Vite de' santi Padri*, si legge infatti: *'L padre fu uomo molto valoroso, e fu molto in grazia degli Imperadori di Roma, imperciocchè fece grandi cose per loro; sicchè gl' Imperadori volendosi riconoscere della sua bontade, sì gli donorono la terza parte di Gerusalemme, e donorongli due castella: uno avea nome Maddalo e l'altro Bettania.* Continuando qui colle parole del *Mystère de la Passion*, ecco come fu diviso il retaggio: *Le beau chasteu Magdelon je possède Dedans le quel nous menon gaye vie.... Ma sœur Marthe, Mon frere a eu.... Pour son partaige.... Tous ce que avions à la noble cité Hiérusalem :* L. PARIS, *Toiles peintes*, vol. I, pag. 143.

tamente sul *talamo* o palco, un colloquio fra Gesù, Jacopo e Marta, finito il quale quegli *ritorna in Galilea*, e questa va *alla casa della Vergine Maria*, donde poi tutte due insieme si partono, e *vanno a casa di Marta*. Qui l'azione passa alla *camera* di Maddalena, ove *si suona e balla*, fino a che Marta bussa *alla porta di casa, ed entrata tutti si posano:* anzi sono cacciati, e si *serra l'uscio*, perchè la buona sorella vuol convertire la spensierata peccatrice. La quale, non ancor tocca nel cuore, ma curiosa piuttosto di vedere *il bello e grazioso viso di Gesù*, si lascia condurre a casa di Marta *in Bettania*, e le cameriere la spogliano nella *camera* a lei destinata, mentre Marta va in quella, ove riposa Maria. Intanto che la Maddalena si adorna, Marta frettolosa s'indirizza al tempio; e perchè meglio si mostri l'indolenza e la vanità di Maddalena e siavi un segno del passare del tempo, mentre che essa è *per la via* colle sue damigelle, nella chiesa due comari contendono fra loro pel posto migliore, dando così luogo ad un comico intermezzo. Finita la predica, i donzelli vanno a ordinare il convito in casa del Fariseo; costui parte dal tempio insieme con Gesù, e Marta e Maddalena si avviano verso la propria casa. Quando esse vi giungono, Gesù è a tavola presso il Fariseo, e mentre Maddalena resta sola a meditare e piangere i suoi trascorsi, Marta partesi *per andare alla Vergine Maria, e intanto che la va*, la sorella esce scapigliata di camera, e corre a *ritrovare Jesù in casa del Fariseo*. Marta torna, e non ritrovando la sorella, spedisce i donzelli a cercarne; *e mentre vanno cercando*, Maddalena *entra in casa del Fariseo*, e a Gesù rasciuga con i capelli i piedi, che gli ha bagnato colle lagrime, e li unge cogli unguenti. Ricevuta la benedizione e il perdono, *ritorna in casa di Marta, e in questo mezzo che la va*, il Fariseo parla con Gesù, *e intanto Maddalena giunge a casa della sorella.* Indi tutte due insieme *vanno alla Vergine Maria*, che da esse si parte accompagnata dalla lor serva Marcella, ringraziando della ospitalità, e avviandosi all'abitazione delle Marie. Torna frattanto Lazzaro, e meravigliato di quanto gli viene riferito intorno a Gesù, si parte per andare in Galilea ad invitarlo a desinare, e Marcella torna *per altra via*, per modo che non s'incontrino. Gesù è trovato da Lazzaro quando *viene verso il tempio:* e avendo accettato l'invito, ambedue s'incamminano verso Betania, e due donzelli *ratti* li precedono, per acconciare il con-

vito. Marcella *dalla finestra* vede l'avvicinarsi di Gesù, e annunzia la lieta novella a Marta, che esce a salutarlo, e di poi *vanno su*, e comincia il convito. Finito il quale, *si parte Jesù e' discepoli e vanno in Galilea.* Alcuni antichi proci di Maddalena vengono a farle festa, ma Marcella adirata *si fa alla finestra;* e gettando loro addosso dell'acqua, li scaccia. Ma ecco sopravvenire un gran malore a Lazzaro, che è adagiato sul letto, mentre a Gesù è spedito un messo per avvisarlo del fatto. Arrivano intanto i medici, che tengono consulto *dentro in camera*, e poi *se ne vanno in sala.* Morto Lazzaro, *escono di casa col corpo, e giunti al monumento lo sotterrano;*[1] poi Marta e Maddalena tornano cogli altri a casa, ove molti Giudei vengono a confortarle, intanto che Gesù si parte di Galilea co' discepoli e *vanne in Bettania.* Marta gli si fa incontro; quindi tutti si avviano verso il monumento, e Lazzaro risorge. Dopo di che, *Jesù si parte co' discepoli sua, e l'Angelo dà licenza.*

Non è da negarsi che questa sceneggiatura non sia alquanto complicata. Tre sono le regioni proprie del dramma: cioè Gerusalemme, Galilea e Betania. In Gerusalemme è il tempio, ove Gesù predica la prima volta certamente, e probabilmente anche la seconda. Ma non si può supporre che le turbe degli ascoltatori stessero entro il capannuccio che figurava il tempio, chè tutti non ci sarebbero capiti; onde è da credere che anche la parte dello spazzo comune, che stava a quello dinanzi, dovesse servire a ciò; e la cattedra, accomodata all'estremo limite dell'edifizio sul davanti del palco, dovesse esser rivolta verso il pubblico. Medesimamente, le mense pel convito del Fariseo dovevano indubbiamente allungarsi fuori dello scompartimento che figurava l'abitazione dell'ospite, ed occupare gran parte del palco. Se queste celle, che figuravano tante case, si vedevano come in spaccato, si comprende bene come tutta la porzione del *talamo* che stava loro davanti, poteva credersi dallo spettatore come se di quelle facesse parte. Più difficile è immaginare come fossero costruite le altre mansioni, nelle quali abbiamo camere e sale;[2] e bisogna figurarsele così formate, che la più gran

[1] Nel *Mystère de la Passion: Quatre Juifz le portent en terre assez loing de Béthanie:* PARFAIT, *op. cit.*, vol. I, pag. 303.

[2] Nei *Trois Doms* il palazzo dell'imperatore in Roma ha diverse stanze (*logis*), ognuna delle quali ha propria porta. In quella di Severo vi ha un

porzione ne fosse sul palco, essendo ciascuna aperta sul dinanzi e visibile nel suo interno. Tuttavia, è pur da tenere che avessero usci[1] che si aprissero e chiudessero, forse laterali;[2] nè la scena a porte chiuse del colloquio fra Marta e Maddalena poteva aver luogo fuor della vista del pubblico; e poichè più di una volta abbiamo personaggi che si affacciano alla finestra, è da pensare che anche finestre ci fossero, probabilmente pur esse di fianco. Del resto, qui non vi ha necessità alcuna d'immaginarsi edifizj sovrapposti, e si vede chiaramente che erano sparsi qua e là pel palco; il che serviva anche a denotare la distanza fra le varie regioni; e le uscite posteriori, facendo più o men lungamente sparire l'attore dalla vista del pubblico, ajutavano a supporre maggiore o minore la distanza stessa, e, conseguentemente, il tempo per recarsi da un luogo all'altro. Ma, salvo che ne' casi sopra citati, poichè molti discorsi ed atti si facevano andando,[3] è naturale che la maggior parte del dramma si svolgesse nella parte anteriore del palcoscenico.

---

letto (*lit de camp*) colle sue tendine (*pandans du lit*). Le stanze dovevano avere una certa ampiezza relativa, se dell'imperatrice è detto che se ne va *au milieu de son logis* (pag. 67), mentre l'ancella va ad aprire la porta a Geta. E questo *logis* dell'imperatrice doveva anche aver più d'una uscita, dacchè Severo *s'en vet par l'aultre porte du logis de sa femme* (pag. 254). Anche Bassiano e Geta figli dell'Imperatore, hanno ciascuno la loro stanza con propria porta (pagg. 23, 41).

[1] Nei *Trois Doms* si parla di *entrées et yssuez;* cioè di porte, così degli edifizj che rappresentavano città (*la porte de Romme,* pag. 140; *devant la porte de Lyon,* pag. 305), come di palazzi: così è detto che Geta parla uscendo fuori della sua porta: *sortira a sa porte* (pag. 23): e più oltre, dopo aver parlato *devant la porte Romme* entra *dedans Romme* (pag. 47), va in concistoro e parla di là dentro: le *huysser ouvre la porte du consistoire et Geta entre dedans et s'en va aux senateurs* (pag. 50), mentre *auprès de la porte du consistoire demeuret ses serviteurs* (pag. 48).

[2] Qualche volta poteano esser chiusi sul davanti da cortine, specialmente le stanze delle partorienti. Così nella *Conception: Icy saint Anne se recouche, et sont tirées les custodes:* PARFAIT, *op. cit.*, vol. I, pag. 100. Dicasi altrettanto per quelle Rappresentazioni italiane, ove si ha un parto sulla scena: come nella *santa Uliva* (*S. R.*, vol. III, pag. 281); nella *Rosana* (*S. R.*, vol. III, pag. 379), ecc.

[3] Nella De Rossiana di Parma havvi un Codice che ha il numero 31 degl'italiani, scritto nel 1556 e contenente *Dialoghi dell'Ebreo* LEONE DE SOMI *in materia di Rappresentazioni sceniche.* Essendomene state fa-

La stessa moltiplicità di luoghi osserviamo anche in altre Rappresentazioni, e scegliamo a bella posta le più complicate. Nella *santa Uliva* vedevasi prima di tutto l'Imperatore in sedia: poi l'occhio del pubblico si portava alla camera di Uliva, e mentre ella e le sue damigelle cantavano una lauda, si vedeva l'Imperatore levarsi di sedia, e recarsi presso la figlia. Rimasta sola, Uliva andava essa all'Imperatore: dopo di che, questi dava ordine a due suoi fidi che menassero la figlia in luogo deserto, ed ivi la uccidessero. Qui ha luogo opportuno un breve intermedio, finito il quale, Uliva e gli sgherri giungono ad un osteria, e *mentre mangiano*, l'Imperatore in sedia si duole della sua subitanea deliberazione. Ma, finito questo lamento, ricominciasi a parlare nel luogo designato per osteria, e poi si va al bosco, dove Uliva è abbandonata, e dove poco appresso giunge il re di Brettagna, che già dalla sua reggia aveva manifestato il desiderio di andar a caccia. Intanto che questo avviene, Uliva è condotta dallo scudiero innanzi alla Regina, che le confida il figliuoletto; e questo le cade di braccio, quando si difende dalla violenza che vuol farle un cortigiano, mentre passeggia davanti il palazzo, cioè sullo spazzo comune. L'azione torna alla reggia, e poi nuovamente al luogo, dove il fanciullo è caduto morto: indi ancora alla reggia, e poi al bosco, ove l'infelice eroina del dramma è lasciata: e mentre che vi è condotta, ha luogo un altro intermezzo. Uliva picchia alla porta di un monastero, del quale le è aperto l'uscio e destinatole una cella, ove il vendicativo prete, che se ne era invaghito, getta un calice, perchè sia accusata di furto. Dopo di ciò, chiusa in una cassa è messa in mare, ed ivi la trovano due mercanti che vanno navigando, e che colpiti dalla sua bellezza la conducono al Re di Castiglia. Perchè si effettui il viaggio, occorre qui un nuovo intermezzo,[1] dopo il quale troviamo Uliva nella reggia

---

vorite le rubriche dalla cortesia del prof. PIETRO PERREAU, giudico che non sarebbe inutile il pubblicarlo per cavarne notizie riguardanti il modo di porre in scena e di fare recitare le commedie profane nel Cinquecento. E noto qui questo libro, perchè havvi una rubrica che dice: *Non camminar parlando:* cosa impossibile, a mio vedere, nella Rappresentazione Sacra.

[1] Qui trovasi una frase di difficile spiegazione. L'intermezzo figura gli amori di Narciso ed Eco, e *perchè costei si converte in sasso, e voi non*

di Castiglia, ora nella sala del trono, ora nella camera della regina madre. A questo punto si promulga il bando di una giostra, e la regina madre irritata delle nozze del figlio colla sconosciuta, si ritira in un monastero. Intanto che si dà *ordine alla giostra, per intrattenere la scena* si fanno intermezzi; e poi comincia il combattimento, che dura finchè giungono avvisi al Re, pe' quali deve andarsene a' confini coll' esercito. Finch' e' vi arrivi, si fa un altro intermezzo. In questo mentre Uliva partorisce un bambino, e lo scudiere ne porta la nuova al vicerè, che spedisce un corriere al suo signore: ma passando colui dal monastero, ove sta la regina madre, è addormentato con oppio dalla vecchia, che gli scambia le lettere in tasca; e mentre si eseguisce questa scena muta, si canta un intermezzo. Il cavallaro giunge al Re, e ne ha lettere in risposta, che sono nuovamente cambiate dalla vecchia, intanto che si fa ancora un altro intermezzo. Il vicerè resta tutto meravigliato e dolente della risposta recatagli, e va da Uliva ad annunziarle che il Re l'ha condannata a morte. Ma per pietoso inganno viene in suo luogo *bruciata una donna con un bambino in collo, che pareva Uliva*, e la vera Uliva è gettata in mare; ed arriva così alla foce del Tevere, dove la cassa è raccolta da due vecchie. Mentre si apprestano soccorsi alla donna ed al fanciullo, in altra parte del palco vedesi tornare vittorioso dalla guerra il Re di Castiglia: il quale, saputo come è stato tradito e per qual modo, furiosamente corre al monastero, lo distrugge, e torna piangente alla sua reggia. E qui con un intermezzo ha fine la prima Giornata. All'aprire della seconda, il Re che da dodici anni non ha fatto che piangere la sposa perduta, sente bisogno di confessarsi del matri-

---

avendo il palco, non potresti far questa figura che bene stassi, però farete in questo modo, che ella partendosi dal detto giovane disperata, nella più oscura parte della selva vada, ed ivi stia abbracciando un albero. Che vuol dire: *non avendo il palco?* La difficoltà, come ognuno vede, si riferisce alla trasformazione della Ninfa in statua, la quale vien simulata collo stare Eco immobile abbracciando un albero. Quantunque il luogo sia oscuro, non può parlarsi certamente del palcoscenico, ma di un tavolato speciale, anche perchè immediatamente innanzi è detto: *Il quale giovane andando* PER LA SCENA, *sia dalla sopraddetta Ninfa seguito con grande istanza*; e più oltre: *Passate pianamente e adagio le soprascritte persone* PER EL PROSCENIO: *S. R.*, vol. III, pag. 269, 305.

cidio, e si reca al Vescovo; e *mentre si confessa*, ha luogo un intermezzo; dopo il quale egli si dispone al pellegrinaggio di Roma, mandando frattanto un' ambasciata all' Imperatore: e perchè passi il tempo, si fa un intermezzo, e finito ch' egli è, gli ambasciatori giunti a Roma espongono il loro messaggio. Il banditore annunzia pubblicamente la prossima venuta del Re di Castiglia, e ciò è inteso da una delle vecchie ospiti di Uliva, che ne porta la nuova a casa; mentre l'ambasciata castigliana torna al proprio paese, significando la piena soddisfazione dell' Imperatore per la venuta del Re. Intanto che questi si pone in cammino, c'è un nuovo intermezzo: al termine del quale Uliva chiama il figlio e gli svela il segreto della sua nascita, facendogli vedere nel ricco corteggio che passa *presso alla casa*, qual è il padre suo. L'Imperatore *levandosi di sedia* va incontro al Re, e presolo per mano, lo *mena in sedia*, intanto che Uliva spedisce a Roma il figlio, il quale, giunto davanti al Re, lo saluta padre. Il Re gli fa dare una mancia, e lo rimanda a casa; ma Uliva lo rispedisce al Re, che gli manda dietro un servo, per conoscere ove vada e chi sia questo fanciulletto che lo chiama di sì dolce nome. Il servo riconosce la Regina, la quale annunzia che il giorno appresso verrà alla presenza reale; e intanto *che la si veste* di ricchi panni, si fa un intermezzo. Giunta a corte, s' inginocchia all' Imperatore, che la riconosce per figlia, e al Re, che in lei ritrova la moglie perduta, e si fa un gran convito: poi tutti vanno alla reggia papale, e finchè dura la confessione del Re, si fa un intermezzo. Data l'assoluzione, il Re si parte colla moglie per tornare in Castiglia, preceduto da un corriere che porta la nuova al vicerè, il quale corre ad incontrarlo. Giunti al palazzo il Principe si pone in sedia e ringrazia Dio delle avute fortune: e a questo punto l'Angelo dà licenza.

Daremo un terzo esempio, descrivendo la topografia drammatica della *sant'Orsola*. Siamo dapprima nella reggia di Brettagna, e il Re interroga i dottori sul destino della propria figliuola. Intanto il Re d'Inghilterra spedisce un ambasciatore per chiederla in moglie al suo figliuolo. L'ambasciatore è invitato a desinare, e mentre sono a tavola, Orsola chiede consiglio a Dio, che le manda un angelo; dopo di che va nella sala del convito, e accetta la mano che le è offerta, sol che prima le sia concesso di andare in pellegrinaggio a Roma e al sepolcro di Cristo.

L'ambasciatore torna in Inghilterra, e porta nuove della beltà della sposa; sicchè suocero e sposo deliberano andar subito a vederla, e partono. Giunti, sono accolti lietamente, e ricevono il battesimo: e dopo ha luogo un intermezzo. Indi Orsola col vecchio re d'Inghilterra s'incammina cantando verso Roma, e lo sposo torna in Inghilterra. Dopo che un angelo ha annunziato a papa Ciriaco l'arrivo di Orsola e de' suoi compagni e compagne, costoro gli giungono innanzi e vanno al tempio: e anche il Papa delibera aggiungersi alla schiera de' pellegrini. Mentre costoro si avviano, un angelo ordina al principe inglese e alla madre di recarsi a Colonia, dove troveranno il devoto corteggio, che veramente non si direbbe essere sul cammino di Gerusalemme. Giunti colà, cadono negli agguati di un pagano di nome Julio, e sono tutti uccisi. Un servo reca in Brettagna al Re il tristo annunzio, pel quale egli determina di andare a finire i suoi giorni in un deserto, lasciando il regno a un nipote. Allora si *apre il Paradiso*, e sant'Orsola apparisce *fuori del Paradiso*, pregando Dio Padre pe' suoi devoti, e raccomandandogli in specie la città di Pisa, dove il dramma, opera di un lettore di quello Studio, dovè esser rappresentato: dopo di che, sant'Orsola *ritorna in Paradiso, e il nipote del Re piglia la signoria, ed è finita la Festa.*

Queste che abbiamo analizzate, sono certamente delle più complicate fra le antiche Rappresentazioni: ma niuna ve n' ha in che l'azione sia unica, e la scena non sia, per conseguenza, moltiplice. L'assetto scenico era naturalmente determinato dalla natura stessa de' fatti, e perciò in ogni dramma sacro variava il numero e la qualità de' *luoghi deputati*, cioè delle camerelle particolari, ove svolgevansi i fatti stessi. Nell'*Annunziazione* la scena è in cielo e in terra:[1] nella *Resurrezione*, parte nel Limbo,[2] che ordinariamente veniva rappresentato come un pozzo,[3] e

---

[1] *S. R.*, vol. I, pag. 186, 189.

[2] *Id.*, vol. I, pag. 332.

[3] Nel *Mystère de l'Incarnation et Nativité*, il Limbo è fatto *en maniere de chartre, et n'estoient veus sinon au dessus du faux du corps: ediz. cit.*, vol. III, pag. 474; e in quello della *Resurrection, en la fasson d'une grosse tour quarrée, environnée de rez et de filez ou d'autre chose clere, afin que parmi les assistans puissent voir les ames qu'y seront:* PARFAIT, vol. II, pag. 517. Nella *Fiorita d'Italia* di ARMANNINO, il

parte nel Paradiso terrestre *posto in monte,*[1] oltre chè negli altri luoghi indicati dai Vangeli; e spesso, come abbiam visto nella *sant'Orsola*, il cielo si apriva, e mostravansi Dio o la Vergine in gloria. Nella *santa Cristina* fra le altre mansioni troviamo un carcere, attraverso le grate del quale la madre abbraccia la figliuola; nel *Costantino* un ponte, da' lati del quale, stanno gli eserciti;[2] nel *sant'Eustachio* un fiume; il mare, nel *Miracolo della Maddalena;*[3] un colle e un monte, nel *Miracolo dello Spirito Santo;* da un lato Roma, Francia dall' altra pur nel *Costantino,*[4] e così altri regni e città in tutte le altre. Parecchie volte troviamo separazioni di camere entro uno stesso edifizio: così nel *Tobia*, ove *la zita va all' uscio e guarda per un fesso;*[5] nel *Miracolo de' tre Pellegrini*, ove *la fanciulla entra in camera per molestare el giovane pellegrino;*[6] nella *santa Dorotea*, ove un servo *sta all' uscio della camera a udire ciò che dice il Prefetto*, e così altrove. Ma se di necessità, essendo tanti i luoghi ove si svolge l'azione, assai brevi riescono le scene, rado è che l'attenzione dello spettatore sia attratta sur un sol punto del palco: chè, mentre in uno si parla, in altro o in più altri si opera, come per una specie di *controscena.*[7] Così

Limbo è rappresentato quasi *uno cerchio a modo d'uno grande tino:* vedi Tommaseo, *Commento alla* Divina Commedia, *Inferno,* canto XXXIV, Appendice.

[1] *S. R.*, vol. I, pag. 334.

[2] *Id.*, vol. II, pag. 191.

[3] *Id.*, vol. I, pag. 404, 413.

[4] *Id.*, vol. II, pag. 188.

[5] *Id.*, vol. I, pag. 120.

[6] *Id.*, vol. III, pag. 470.

[7] Questa duplice azione è ciò che nel Teatro francese dicesi *interlocutoire:* vedi Parfait, *op. cit.*, pag. 339, 355, ecc. Ad esempio, nella *Passion* vi è un lungo *interlocutoire de Magdalaine,* mentre Gesù va sulla montagna *pour se vestir d'une robe la plus blanche que faire se pourra, et une face et les mains toutes d'or bruny, et un grant soleil à rays brunys par derière: puis sera levé hault en l'aer par un subtil contrepoix*, ecc.: L. Paris, *op. cit.*, vol. I, pag. 162. Medesimamente, mentre gli Apostoli e il popolo mangiano i pesci e i pani moltiplicati, *jusques à ce que Jésus die que l'on deserve, cependant y a interlocutoire,* cioè fra Maddalena, Marta e Lazzaro: Parfait, *op. cit.*, vol. I, pag. 281. E altrove: *Icy va le messagier querir Anne, et cependant y a dialogue autre Jesus et Nostre-Dame, qui se tirent eulx deux à part:* Id., vol. I, pag. 310.

nella *Reina Ester*, mentre i servi sono collati ed esaminati, il Re nella sua sedia discorre collo scalco;[1] mentre *la Regina si getta sul letto, il Re va pel giardino di su e di giù tutto irato.*[2] Nel *Pellegrino,* mentre egli *con atti e con cenni fa le viste* di raccontare altrui i suoi casi e la miracolosa resurrezione, la donna sua, rimasta a casa, si lamenta della prolungata assenza del marito.[3] Nella *sant'Eufrosina*, mentre *i famigli e lo sposo vanno cercandola*, i monaci sono insieme nel loro convento, e l'Abate conferisce con loro; nel *san Romolo*, mentre questi cammina sulla via che conduce a Fiesole, il Prefetto romano altrove s'intrattiene co' suoi consiglieri; nel *Costantino,* intanto che si edifica Laterano, un cavallaro giunge a Bisanzio alla presenza di Elena.[4] Lo spettatore così assiste continuamente coll'occhio e coll'animo a tutto lo svolgimento, parallelo e non simultaneo, de' fatti: lo vede in ciascun episodio e nel suo insieme: e l'unità del dramma sta nell'unica impressione visibile che nasce dalla forma particolare dello spettacolo. Tutto il dramma è sempre per lo spettatore in continuo movimento, e in ogni sua parte s'indirizza al suo fine: qua si opera un fatto, là se ne vedono gli effetti; da un lato il tiranno coll'ira sua e i suoi rimorsi, dall'altro la vittima nella sua gloria; qua un figlio o una moglie perduta, là un padre o una madre che li piangono e li invocano; se un personaggio esce momentaneamente dalla vista del pubblico, noi sappiamo ch'egli è in viaggio, e lo aspettiamo ad un altro punto del palcoscenico.[5] Ogni

---

[1] *S. R.*, vol. I. pag. 144.

[2] *Id.*, vol. I, pag. 159.

[3] *Id.*, vol. III, pag. 426.

[4] *Id.*, vol. II, pag. 213.

[5] Quando qualche personaggio parte per non riapparire, se ne fa espressa menzione nelle didascalie. Così nella *santa Matilde* (Cod. Riccard. 2931): *Il Re vecchio si parte, et non se ne fa più mentione.* Nel *san Valentino: Il padre di Juliana resta quasi morto, e di lui più si ragiona.* Nel *san Giovanni e Paulo: Gallicano si parte, e di lui non si fa più menzione* (*S. R.*, vol. II, pag. 257). Anche nel *Mystère de la Conception: Ici s'en va Cléophas, et fine ici:* PARFAIT, *op. cit.*, vol. I, pag. 107; *Zacharie fine icy:* ID., vol. I, pag. 127; *Syméon fine icy:* ID., vol. I, pag. 154. ecc. Nell'*Ist. de s. Poncz: Nota quod opportet quod, recepto baptismate, Marcus non exeat domum, ymo perdat se, ut melius*

cosa pertanto è insieme collegata, sebbene distinta: l'occhio abbraccia insieme le parti e il tutto, ajutando l'intelligenza a comprendere l'azione drammatica in unità non di concetto soltanto, ma anche esteriore e visibile.

Non diversa da quest'arte di rappresentazione animata era nel Quattrocento quella delle grandi Rappresentazioni pittoriche, in che intera è ritratta dal principio alla fine ed in ogni suo particolare una storia: onde volentieri io mi figuro una Sacra Rappresentazione simigliante a' sacri *dittici* dell'arte bizantina e media,[1] o meglio ad una delle grandi composizioni, onde Benozzo Gozzoli ha ornato questo pisano Camposanto, ritraendovi i fatti del Vecchio Testamento,[2] o a quelle in che Ambrogio Lorenzetti[3] figurò le missioni evangeliche de' Frati Minori

---

videbitur, ut credatur et dicant, illum mortuum, ad vitandum funebria que non sunt jocosa. E subito dopo si ha questo dialogo: *Plus lo temps si es passa Que d'aquest mond est trapassa Marcus lo tres bon senator. — Es mort? — Es mort!* (*Rev. lang. roman.*, XXXI, 398).

1) Vedi Donati, *Dei dittici degli antichi* etc., Lucca, Venturini, 1771. I dittici dipinti o scolpiti raccoglievano la rappresentazione di molti episodj della storia religiosa e del dogma, e i sacerdoti ne' giorni festivi ne facevano la spiegazione ai fedeli tenendoli in mostra. Erano come tanti quadri, materialmente riuniti insieme in un sol pezzo di tavola, d'avorio o d'altro. Ne ricorderò uno solo di Milano, riprodotto dal Gori, *Thesaur. Diptychor.*, III, tav. xxxi-ii, pag. 258. Vi si vedono l'Annunziazione, la Visitazione, la Natività, il Battesimo nel Giordano, la Presentazione, la Crocifissione, la Resurrezione, l'Apparizione alle Marie e la discesa al Limbo. Su questo ed altri dittici della chiesa milanese, v. Millin, *Voyage dans le Milanais,* Paris, Wasserman, 1817, I, 62 e segg.

2) Il Vasari nella *Vita dei Memmi*, riprova quest'uso de' vecchi e di molti moderni, di dividere gli episodj con ornamennti *fra storia e storia, facendo la terra sopra l'aria quattro o cinque volte,* come si vede nella Cappella maggiore di santa Maria Novella di Firenze e nel Camposanto di Pisa, dove al Memmi fu necessario *far contro sua voglia cotali divisioni, avendo gli altri pittori, che avevano in quel luogo lavorato, come Giotto e Bonamico suo maestro, cominciato a far le storie loro con questo mal ordine.* Ma dipingendo in santa Maria Novella la Passione, *pigliando le facciate intere con diligentissima osservazione, fece Simone in ciascuna diverse storie su per un monte: ediz. cit.*, vol. II, pag. 91.

3) Giova riferire qui la descrizione che ne diede il Ghiberti: *É ne' Frati Minori una storia* (del Lorenzetti), *la quale è grandissima et egregiamente fatta: tiene tutta la pariete d' uno chiostro: dove è figurato come*

di Asia.[1] Nè altrimenti procedono il Ghiberti nelle porte fiorentine, l'Omodeo nel sarcofago cremonese, il Riccio ne' bassorilievi padovani,[2] ed altri assai. Vi doveva essere nell'aspetto generale delle scene sacre qualche cosa che ritraeva della vista

---

uno giovane deliberò d'essere frate; come el detto giovane si fa frate, et il loro maggiore il veste; e come esso, fatto frate, con altri frati dal maggior loro, con grandissimo fervore, addimandano licenzia di passare in Asia per predicare a' Saragni la fede de' Cristiani; e come i detti frati si partono, e vanno al Soldano. Come essi cominciarono a predicare la fede di Cristo, di fatto essi furono presi e menati innanzi al Soldano, il quale di subito comandò essi fussino legati a una colonna, e fosseno battuti con verghe. Subito essi furon legati, e due cominciarono a battere i detti frati. Ivi è dipinto come due gli hanno battuti, e colle verghe in mano; e scambiati altri due, essi si riposano, co' capelli molli, gocciolanti di sudore; e con tanta ansietà e con tanto affanno, pare una meraviglia a vedere l'arte del maestro; ancora è tutto el popolo a vedere, cogli occhi addosso agli ignudi frati. Evvi il Soldano a sedere al modo moresco, e con varie portature e con diversi abiti: pare vedere essi essere certamente vivi, e come esso Soldano dà la sentenzia essi siano impiccati a un albero. Evvi dipinto come essi ne impiccano uno a uno albero manifestamente: tutto el popolo che v'è a vedere, sente parlare e predicare el frate impiccato all'albero; come comanda al giustiziere essi siano decapitati. Evvi come essi frati sono dicapitati, con grandissima turba a vedere, a cavallo e a piede. Evvi lo esecutore della Giustizia, con moltissima gente armata. Evvi uomini e femmine; e decapitati i detti frati, si muove una turbazione di tempo scuro, con molta grandine, saette, tuoni, terremoti: pare a vederla dipinta pericoli el cielo e la terra: pare tutti cerchino di ricuoprirsi con grande tremore: veggonsi gli uomini e le donne arrovesciarsi i panni in capo, e gli armati porsi in capo i palvesi: essere la grandine folta in sui palvesi: pare veramente che la grandine balzi in sui palvesi, con venti meravigliosi: vedesi piegare gli alberi infino in terra, e quale spezsarsi, e ciascuno pare che fugga: ognun si vede fuggente. Vedesi el giustiziere cadergli sotto il cavallo e ucciderlo; per questo si battezzò moltissima gente: Vasari, *ediz. cit.*, vol. I, pag. XXIII.

[1] Avvezzi a concepire le storie nella unità loro, a quel modo come anche si rappresentavano sulla scena, i pittori del tempo raccolsero tutti gli episodj di una sola storia anche in più breve spazio, e persino in tavole di poche braccia. Ricordo, ad esempio, i fatti di Giuseppe ritratti dal Pinturicchio a gruppi sopra una piccola tavola che trovasi a Roma nella Galleria Borghese.

[2] Vedi Perkins, *Les Sculpteurs italiens*, trad. franç., Paris, Renouard, 1869, vol. I, pag. 164; vol. II, pag. 148. 253.

di quelle grandi composizioni; salvo che in queste tutto era ritratto nel momento dell'azione, quando invece nelle Rappresentazioni qualche volta alcuno scompartimento era vuoto, o nulla vi si faceva. Le pitture murali e i bassorilievi sembrano una Rappresentazione, a così dire, immobilizzata; al modo come il palcoscenico doveva più d'una volta ricordare le opere degli artisti, dove come in ispaccato si ritraevano quantità di episodj di uno stesso fatto: tanta è l'identità delle forme dell'arte ne' varj periodi della storia![1]

E un'altra somiglianza con quelle pitture, nelle quali si accoglieva tutto un gran ciclo storico o biografico, l'avevano in questo i sacri spettacoli, che bene spesso bisognava ajutare l'intelligenza di chi li vedeva con qualche sussidio artificiale. Usavano i pittori far uscire dalle bocche de' loro personaggi alcune striscioline di carta, ove erano scritte le parole da essi pronunziate in certa occasione, o si esprimevano i loro pensieri; ma di ciò non aveva bisogno il dramma, ch'era rappresentazione parlata. Ma giovava nell'un caso e nell'altro porre sugli edifizj cartelli, che ne indicassero il nome;[2] onde nelle pitture del Gozzoli troviamo scritto: *Sogdoma*, *Babilonia*, come nella didascalìa de' *Sette Dormienti: Sia la città chiamata titulo Tarterìa.*[3] Che se

[1] Il Sainte-Beuve (*Tabl. de la Poésie franç. et du Théâtre au XVI siècle,* Charpentier, 1869, pag. 172) parlando del *Mistero* così lo definisce: *Si j'avais à définir le genre par une image, je dirais: Un Mystère dans ce bon temps primitif, joué quelquefois devant l'église même, était comme une dépendance et, à la lettre, une mise en action de la façade, un complément historié et mouvant du portail ou de la rosace. Coloriés, sculptés, ou sur le tréteau, c'étaient les mêmes personnages,* E altrove: *Je ne saurais mieux comparer ces grands et longs mystères qu'à une sèrie de bas-reliefs assez habilement et naïvement sculptés en bois, représentant chacun une scène, mais une scène detachée, qui ne se lie pas nécessairement avec la précédente, ni avec la suivante, et de cette série de compartiments juxtaposés, de scènes à tiroir continuées à bâtons rompus, résulte une oeuvre interminable, bigarrée, morcelée, vivement historiée dans le détail, mais à laquelle ne présidait aucune vue d'ensemble. C'était une grande lanterne magique au naturel, l'amusement des hommes de ce temps-là c'est à dire de grands enfants: Nouv. Lundis,* III, 395.

[2] Vedi addietro, pag. 480, nota 4.

[3] *S. R.,* vol. II, pag. 363. L'intera didascalìa è questa: *Un capitano di Tarterìa parla con altri capitani e dice: Sia la città chiamata titulo*

la Rappresentazione non molte volte fa uso di questo spediente, egli è che più spesso l'attore, stando o arrivando in uno scompartimento, usava spiegare al pubblico qual era il luogo dove si trovava o dov'era giunto.[1]

Ma se, quali abbiam descritto, sono i pregi della scena appropriata al teatro sacro dell'età media, non vogliamo celarne i difetti: e crediamo che senza una pratica costante doveva essere alquanto faticoso seguire il dramma, disseminato in tutte le sue vicissitudini per tanta varietà di regioni e lunghezza di tempi. Se non che lo spettacolo scenico, appartenendo agli ordini della finzione poetica, fondasi in gran parte sopra un tacito accordo degli autori e attori da un lato e del pubblico dall'altro:

Tartería: Compagni, uscír pel mondo ci bisogna. Ma avvertasi che quel ch'e' dice non è già *Sia*, ecc., ma *Compagni*, con quel che segue. Qui, come in altri casi, nella didascalìa sono intercalate parole che andrebbero meglio poste altrove, o altrimenti: per esempio, in parentesi.

[1] Il Gobineau, *op. cit.*, pag. 386, parlando dei *teaziè* persiani dice: *Le récit avertit les spectateurs qu'ils sont dans un camp, dans un champ, dans une chambre, à Medine, à Damas ou à Kerbela; c'est à eux à se servir de leur imagination de façon à se contenter. Il arrive même que sur le sakou* (piattaforma, ove si recita) *plusieurs lieux fort distants se trouvent réunis. Cela ne choque personne: la convention théâtrale est poussée à ses plus extrêmes limites. S'agit-il de représenter le Tigre, on place au milieu du sakou un grand bassin de cuivre, et qui que ce soit ne pense à réclamer contre cette indication si sommaire. Lê public montre absolument la même souplesse d'ésprit et la même richesse d'imagination que nos enfants, lorsque, jouant à la madame, ils font des maisons avec des chaises.* E in China: *Chacun des acteurs avait soin de venir sur le bord du théâtre annoncer qui il était et quel rôle il remplissait: tous ces préambules, qui prêtent fort peu à l'illusion, ne diminuent en rien pour le Chinois bénévole l'intérêt de l'action: bien plus, comme les décors du théâtre sont très-peu variés, il faut aussi souvent des explications pour faire comprendre le lieu de le scène. Ainsi, un acteur, montrant un mur, dit: Il y a ici une porte et puis un bel appartement: je passe la porte: j'ai passé, je suis dans l'appartement. Et le spectateur à l'imagination complaisante le voit dans sa nouvelle demeure. De la même manière, avec deux mots et sans frais de poste, un courier fait deux cents lieues sur un théâtre chinois le plus lestement du monde; il fait le geste de monter à cheval, il déclare qu' il part, puis qu'il est revenu, et personne n'en doute:* vedi *Journal d'un Officier de marine,* nella *Revue des Deux Mondes,* 1844.

accordo che fa conto soprattutto sulle forze dell'immaginativa, modificata via via, secondo la natura de' tempi e de' costumi, dalla consuetudine.[1] E tra l'uso antico, pel quale l'attenzione dello spettatore nella scena complessa che aveva dinnanzi si trasportava da un tempo e da un luogo all'altro, pel solo alternarsi della recitazione da questo a quel punto del palco, e l'uso moderno, pel quale alzando o abbassando una tela dipinta, facendo cioè volar le muraglie, si è tenuti a credere di essere ora in una casa, ora in un'altra, ora in questo, ora in quel paese, e che mentre l'orchestra suona fra una pausa e l'altra, sa Dio che cosa, scorrano ore, giorni, mesi ed anni, non sembrami davvero essere altra diversità, se non quella che ha sua ragione nella differenza degli usi. La consuetudine odierna ci fa ammettere per buono tutto ciò a che siamo assuefatti, e rigettare come degno di riso tutto quel che se ne dilunga; ma chi era avvezzo agli spettacoli medievali avrebbe riso a sua volta, pensando che il sommo dell'arte rappresentativa e del decoro scenico sarebbe stato un giorno il costringere in un sol punto e in breve spazio di tempo quantità di avvenimenti, successi in più luoghi ed a lunghi intervalli, sicchè il luogo unico sarebbe divenuto un luogo indeterminato, e l'unità di tempo convertita in unità di durata: donde avrebbe poi concluso, essere assai miglior forma quella che gli permetteva di vedere l'azione, non separatamente e a salti, ma tutta ed intera correre verso il definitivo scioglimento. Ma una forma che ha durato molti secoli, che ha saputo eccitare attenzione costante e diletto e lagrime e riso e ogni altro affetto ch'è proprio allo spettacolo drammatico, non può essere, come troppo arrogantemente fu sentenziato, frutto di mera barbarie. Certi raffinamenti saranno mancati; ma è pur tuttavia da provare che, accostandoci sempre più alla schietta realtà, non ci siamo invece dilungati dalle intrinseche ragioni di un'arte, che parla soprattutto alla fantasia, e che tutta posa sulla illusione. A tempi e a genera-

---

[1] Uno de' più grandi sforzi ed atti di buona volontà che facessero gli spettatori de' Misteri dovette essere alla rappresentazione di quello del *Vieil Testament*, dove un *drap peint, la moytié toute blanche et l'autre toute noire*, significa la creazione e divisione del Giorno e della Notte: *M. du V. T.*, vol. I, pag. 23.

zioni di fede robusta e di viva immaginazione conveniva siffatta foggia di spettacoli, che or non fa più per noi: per noi, che tutto sottoponiamo alla ragione e al ragionamento, e ne' drammi cerchiamo soprattutto il vero e il *color locale*, e perfino alla musica osiamo dimandare l'espressione rigorosa e propria de'sentimenti e degli affetti!

Le indicazioni sceniche che troviamo scritte in ogni Rappresentazione, ci assicurano che i nostri vecchi non intendevano che la scena fosse tutta una confusione, un guazzabuglio. Se lo Shakspeare nel *Sogno di una notte d'estate* si burla a ragione di coloro, i quali pretendevano che un uomo con una lanterna, e un altro colla mano aperta e le dita separate dovessero esser presi dal pubblico, quello per la luna e questo per un muro rotto e screpolato, con ciò voleva egli certamente parodiare le usanze de' comici ambulanti per le fiere della vecchia Inghilterra, de' quali con benigna ironìa discorre per rispetto al proprio paese anche il Cervantes nel suo immortale romanzo.[1] Nè ripensando a' costumi de' tempi e alla tempra dell' ingegno coltissimo, parrà strano ciò che di certi spettacoli dell' età sua scriveva l'elegante autore dell'*Arcadia*, sir Filippo Sidney nell'*Apologie for Poetrie*. In questi drammi, e' scriveva, avete l'Asia da un lato, l'Africa dall'altro; e tanti altri regni frammezzo, che l'attore arrivando in scena deve sempre cominciare dal dire ove si trova, altrimenti nessuno capirebbe nulla. Ma ecco tre dame che passeggiano, facendo atto di cogliere fiori; e di qui dovete argomentare che siamo in un giardino. A un tratto nello stesso luogo si parla di naufragio; e mal per voi se non intendete che quello è uno scoglio. Intanto giunge un mostro spaventevole, gettando fiamme e fuoco; e lo spettatore è obbligato a credere di aver dinanzi una spelonca. Ora sono due eserciti che si avventano l'uno su l'altro, rappresentati da quattro spade e quattro scudi; ma chi avrebbe sì dura la testa

---

[1]) Lib. II, cap. 12. E nel Prologo al suo *Teatro* descrive vivacemente la commedia anteriore e de' trivj, quando tutti gli attrezzi di un direttore di spettacoli si chiudevano in un sacco, e si riducevano a quattro barbe, quattro parrucche e quattro giubboni, nè altro era il dramma se non una specie di egloga pastorale, con intermezzi di negri e di ruffiani, e la scena consisteva in quattro o sei tavole alte quattro palmi da terra, ecc.

da non figurarsi una battaglia co' fiocchi? [1] Quanto al tempo, gli autori procedono anche più alla libera: ecco un Principino e una Principessina che diventano innamorati l'uno dell'altra: dopo molti casi, la Principessa è gravida e partorisce un bel bambino: essa lo smarrisce: egli diventa uomo, [2] s'innamora, e sta per diventar padre a sua volta; [3] e tutto ciò nello spazio di due ore. [4]

Potrebbe anch'essere che in Inghilterra gli spettacoli sacri fossero rimasti più a lungo nel dominio della musa popolare e

---

[1] A ciò si potrebbe rispondere collo SHAKSPEARE nel coro d'introduzione all'*Arrigo V: Se un numero posto a un determinato luogo può esprimere un milione, lasciate che noi, che siamo zero, mettiamo in opera le forze della nostra immaginazione. Supponete che nel recinto di queste mura siano adesso chiuse due possenti monarchie, e che i loro confini sieno separati da uno stretto e periglioso mare. Supplite col vostro pensiero alle imperfezioni nostre: moltiplicate un uomo per mille, e create un esercito immaginario. Quando vi parliamo di cavalli, figuratevi di vederli scalpitare la scena colle fiere loro unghie. Egli è il vostro pensiero che deve ornare i nostri Re e trasferirli da un luogo all'altro, valicando i termini del tempo e accumulando i fatti di parecchi anni in un rivolgimento d'orologio a polvere.* E nel prologo di una *Susanna* rappresentata a Nuremberg nel 1534, dopo aver informato gli spettatori che la scena rappresenta un giardino, pieno di piante e d'alberi, si soggiunge: *E se volete vederle, ajutatevi di lenti molto acute. — Ces lunettes de la credulité,* osserva il sig. SCHWEITZER, *Étude sur H. Sachs*, Paris, Berger-Levraut, 1887, pag. 357, *chaque spectateurs les portait par avance, et l'on ne chicanait pas l'auteur sur l'imperfection des accessoires.*

[2] *Enfant au premier acte, est barbon au dernier:* BOILEAU, *Art poét.*, vol. III. Che è quello che prima aveva detto CERVANTES (*Don Quijote*, I, 48): *Que major disparate puede ser en el sugeto que tratamos, que salir un niño en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya echo hombre barbado?*

[3] Anche JOHNSON (citato dal MÉZIÈRES, *Prédécesseurs et contempor. de Shakspeare*, Paris, Charpentier, 1864, pag. 198) dice: *Un fanciullo nasce nella prima scena e subito diventa uomo: dopo si vede divenire scudiero e cavaliere: quando è cavaliere, viaggia negl' intermedj e fa prodigj in Terra Santa e altrove, uccide pagani, acquista fama, sposa la figlia di un Imperadore, converte il paese del suocero, e poi ritorna a casa zoppicante sotto il peso delle maraviglie da lui operate.*

[4] Citato in MÉZIÈRES, *op. cit.*, pag. 54.

nell'ordine de' volgari passatempi:[1] ma non è da tacere che il Sidney, educato a tutte le grazie e a tutti gli artifizj del rinascente classicismo, vedeva di quell'arte soltanto i difetti, esagerandoli; sicchè non poche delle sue esemplificazioni colpirebbero addirittura il massimo fra i drammaturghi della sua patria. In Firenze però, nella patria dell'arte, sebbene il dramma sacro avesse la stessa natura che altrove, ma come vedemmo, ne correggesse in parte i difetti, non è da credere che lo spettacolo scenico fosse dato in balìa degl'imperiti, nè che un genere, al quale aveva posto mano il gran protettore degli artisti, Lorenzo de' Medici, fosse nel suo ordinamento privo d'ogni magistero e decoro. Il palcoscenico avrà avuto difetto di prospettiva, come le pitture del tempo: non però di altre qualità essenziali alla sua perfetta manifestazione esteriore: anzi via via che si procede co' tempi, si vede crescer la cura di convenienti apparati e di acconcia disposizione scenica. Nell'*Abram ed Isac* così da bel principio si descrive la scena: *Abram sta a sedere in luogo un poco rilevato, e Sara appresso lui, et a' piedi loro da mano destra debbe star Isac, e da mano sinistra un poco più discosto debbe stare Ismael con Agar sua madre: ed alla fine del palco da man destra debbe essere un altare, dove Abram va a fare orazione, et alla mano sinistra alla fine del palco ha a essere uno monte, in sul quale sia uno bosco con uno arbore grande, dove arà apparire una fonte d'acqua a modo di pozo, quando sarà il tempo.*[2] Non sembra in questa semplice e pur ordinata distribuzione vedere un quadro di pennello quattrocentista? Ma se andiamo più oltre co' tempi, eccovi nel Prologo stesso, come nelle commedie profane, una grafica descrizione della scena dell'*Aman:*

Attenda, dunque, ognun con diligenzia:
  Susa per nome esta città s'appella,
  Regia de' Persi antiqua residenzia:
Lì sta il re Assuer signor di quella,
  E in quell' altro palazzo un po' minore
  Abita Ester regina, inclita e bella:

---

[1] Anche il Teatro spagnuolo nel secolo XVII era molto addietro in certe parti dell'assetto scenico, e MADAMA D'AULNOY raccontava, ridendo, alle sue amiche. *que el sol español se hacia con papel untado de aceite:* TICKNOR, *op. cit.*, vol. III, pag. 114.

[2] *S. R.*, vol. I, pag. 13.

In quel da canto che là sporta in fuore,
Aman, che il nome alla tragedia dona.

La Rappresentazione è, dunque, giunta a valersi di quella industria, che era risorta col dramma antico: sebbene non sempre le sarebbe convenuta l'architettura teatrale degli spettacoli profani. La quale, rinascendo con Baldassare Peruzzi, e perfezionata via via dall'Indaco, dal Franciabigio, da Ridolfo del Ghirlandajo, dal Granacci, dal Soggi, dal Lappoli, dal Tribolo, dal Sangallo, da Andrea Del Sarto, dal Gherardi, dai Genga, dal Sodoma, dal Franco, dall'Ammannato, dal Salviati, da Taddeo Zucchero e dal Bronzino, parve toccare le ultime cime con Bernardo Buontalenti,[1] secondato nell'invenzione delle favole sceniche dallo Strozzi e dal Bargagli, e in quella de' concenti musicali da Emilio Del Cavaliere, da Ottavio Rinuccini e da Giulio Caccini.

Ma altro era il palcoscenico della Rappresentazione e altro quello della Commedia. La scena di questa fondavasi tutta sulla prospettiva, e regolarmente vi si costruivano edifizj non qua e là sparsi, ma continuati a simiglianza di una città, e tutti poi collegati dallo scenario di fondo. La parte dinanzi continuava ad essere spazzo comune: ma, come si vede nell'*Olimpico* di Vicenza,[2] più indietro si diramavano tre strade con case, templi,

---

[1] VASARI, *ediz. cit.*, vol. VI, pag. 135; vol. VIII, pag. 224, 228; vol. IX, pag. 101, 219; vol. X, pag. 205, 271: vol. XI, pag. 9, 87, 88, 89, 169, 205, 207, 211, 212, 293, 328; vol. XII, pag. 55, 56, 127; vol. XIII, pag. 164, 179. Un'idea degli apparati e delle prospettive sceniche, pel secolo appresso almeno, possiamo averla nelle stampe dell'*Adamo* dell'ANDREINI, e in quelle del primo volume delle *Opere drammatiche* del MONIGLIA.

[2] Vedine il disegno nel RICCOBONI (*Histoire du Téâtre*, ecc. pag. 116), il quale fa notare come questo assetto rendesse possibile il fatto che spesso si ritrova nelle commedie del Cinquecento, che un servo parli senza essere inteso nè visto dal padrone o viceversa, e altri da altri, perchè l'uno è in una strada e l'altro in altra. E nel volume le *Théatre, mistères, tragedies, comédie et la musique*, Paris, Didot, 1887, pag. 65, vedi un palco scenico del secolo XVII co' suoi edifizj e vie, tratto da un disegno del Callotta. Un'idea della scena del tempo l'abbiamo in questo luogo, tra gli altri, de' *Rivali* del CECCHI, *ediz. cit.*, vol. I, pag. 276: *State, chè io lo veggio là giù per quella stradetta. — Chi? — Messere Chirico e 'l suo fratello. — .... Sarà ei bene affrontarli ora. — No, tirianci qua in questa strada. — Entrate là 'n quella chiesetta intanto.*

logge, fòri, e ogni sorta di ornamenti imitati dal vero. La Rappresentazione aveva invece il cielo di sopra, e l'inferno di di sotto,[1] mancando dello scenario di fondo, dipinto o a rilievo. Essendo vastissima la sua topografia, non si poteva se non di rado, o forse soltanto nella *Passione*, se però oltre che a Gerusalemme parte dell'azione non si fosse svolta anche a Roma, non si poteva, dico, dipingervi qualche prospettiva, che riunisse insieme tutti i luoghi del dramma. Invece la Commedia aveva per sede una città, della quale in lontananza si vedevano i principali monumenti,[2] e che via via con arte mirabile si avvicinava all'occhio dello spettatore, sboccando quasi per diverse foci in sul proscenio, ove erano distribuiti gli edifizj necessarj all'azione.[3] L'applicazione allo spettacolo sacro delle fogge

---

[1] Cielo e Inferno sono rimasti nelle *Commedie sacre* del CECCHI, ad esempio nell'*Acab: Aprasi il cielo, e apparisca Dio nel trono della sua maestà con assai angeli attorno, e la Misericordia e la Giustizia più basso: e dipoi, sotto il palco, come dal centro della terra, eschino due diavoli:* ID., vol. I, pag. 529.

[2] Vedi, ad esempio, la descrizione dell'apparato della *Talanta* dell'ARETINO, descritto dal VASARI, che ne fu autore, in una lettera ad Ottaviano de' Medici: *La stanza, dove l'apparato si è fatto, era grandissima: così la scena, cioè la prospettiva, figurata per Roma, dov'era l'Arco di Settimio, Templum Pacis, la Rotonda, il Culiseo, la Pace, Santa Maria Nuova, il Tempio della Fortuna, Palazzo Majore, le Sette Sale, la Torre dei Conti, quella della Milizia, e in ultimo Maestro Pasquino, più bello che fussi mai: nella quale vi erano bellissimi palazzi, case, chiese, ed infinità di cose d'architettura dorica, jonica, corintia, toscana, salvatica e composita*, ecc. Vedi inoltre la descrizione della prospettiva rappresentante Pisa fatta per il *Commodo* del LANDI da Bastiano da San Gallo, nel VASARI, *ediz. cit.*, vol. XI, pag. 200.

[3] Nelle *Commedie* del LASCA spesso dopo l'elenco de' personaggi vi è anche quello delle case. Ad esempio, innanzi alla *Strega*: *Le case che s'abitano e donde escono gl'istrioni sono queste: La casa di Lucantonio padre di Orazio; la casa di Taddeo e di Monna Bartolommea sua madre; la casa di monna Sabatina vedova; Chiesa o tempio.* E così innanzi alla *Sibilla*, alla *Pinzochera* e a' *Parentadi*. Spesse volte in altre Commedie queste indicazioni sono date dal recitatore del Prologo. *Questo luogo per oggi volemo ch'el sia Mantova; un altro giorno poi fia quello che a voi più piacerà;* Prologo dell'*Eutichia* del GRASSO mantovano. — *Voi dovete sapere che questa è la città di Firenze; qual parte di quella città questa sia, voi la dovete conoscere benissimo:* Prologo della *Moglie*

proprie e naturali allo spettacolo profano[1] fu causa ed effetto di quelle ultime trasformazioni della Rappresentazione Sacra, colle quali volendola ridurre alla regolarità del dramma antico, dividendola in atti e scene e privandola del suo amplissimo proscenio, venne snaturata talmente, che altro ormai non le rimaneva se non sparire dalle città, e ritrarsi fra le genti del contado, ove serbò quasi incolumi le antiche sembianze.

IX

GL' INGEGNI TEATRALI

Tenuta com'era la Rappresentazione a riprodurre tale quale la leggenda agiografica, ordinariamente piena di fatti miracolosi, dovè di buon'ora provvedere al modo migliore di esporli visibilmente sulla scena; e sorgendo, per sua buona ventura, in una città ricca di acuti intelletti e d'industriosi maestri, non fu mai priva di quelli che nel linguaggio del tempo furono convenien-

del CECCHI. — *Voi conoscete che questo proscenio è in Firenze, chè il cardo e la cupola e la piazza ch'è qui ve la figurano assai chiara:* Prologo degl'*Incantesimi.* — E meglio in questo Prologo del *Vecchio Amoroso* del GIANNOTTI: *L'apparato rappresenta quella parte di Pisa, dov'è il tempio di san Niccola, il quale è questo che v'è a fronte. La strada che gli à dalla destra, è la via di Santa Maria che mena al Duomo. Quell'altra che con essa si attesta, è una via che mena alle mura. Quella casa che è in sul canto di là verso il Duomo, è la casa d'Arrigo Teodosi. Quella ch'è in su quell'altro canto con quella che l'è allato, sono due case di due Pisani. Nella prima abita una gentildonna, siccome vedrete. Quella via che risponde lungo la faccia del Tempio, è la via dello Ulivo. Nella casa ch'è sul canto di qua, abita Teodoro Catellini. E noi vi recitiamo questa Commedia in su la piazza del Tempio. La strada che m'è in fronte, è il Lungarno. E voi, spettatori, vi trovate a vedere questa festa in Arno. Ma state sicuri che sì andranno le cose, che non vi bagnerete.*

[1] Nella *Esaltazione della Croce* del CECCHI (*S. R.*, vol. III, pag. 134), si loda una *prospettiva che realmente sfondava:* ma siamo già a' tempi ultimi della Rappresentazione e del suo proprio assetto scenico.

temente denominati *Ingegni.*[1] E sebbene taluni affermino « che eglino sono stati trovati molto prima, » il Vasari segue la comune opinione, che Filippo Brunelleschi fosse inventore di quelli almeno che adornavano meravigliosamente il Paradiso della *Rappresentazione dell'Annunziata*, e de' quali il biografo aretino ci ha lasciato lunga e minuta descrizione. Aveva dunque il Brunelleschi acconcie le cose in modo, che « si vedeva in alto un cielo pieno di figure vive muoversi, e una infinità di lumi quasi in un baleno scoprirsi e ricoprirsi. » Dodici fanciulli « vestiti da angeli, con ali dorate e capelli di matasse d'oro, si pigliavano, quand' era tempo, per mano l' un l' altro, e dimenando le braccia pareva che ballassino: » sopra il loro capo « erano tre giri, ovvero ghirlande di lumi, accomodati con certe piccole lucernine che.... da terra parevano stelle, e le mensole essendo coperte di bambagia, parevano nuvole. Altri otto putti di nove anni circa formavano un mazzo » (che così propriamente era chiamato), il quale, « mediante un arganetto che si allentava a poco a poco, » calava « dall' alto senza impedire la vista degli altri: e, pur dall'alto per mobili congegni, scendeva una mandorla luminosa, collocata entro detto mazzo; » nella quale era « a uso d' angelo un giovinetto di quindici anni circa, cinto nel mezzo da un ferro, e nella mandorla da piè chiavardato in modo che non poteva cascare, e perchè potesse inginocchiarsi era il detto ferro di tre pezzi, onde inginocchiandosi entrava l' un nell' altro agevolmente. » E quando la mandorla veniva a posare in « un luogo alto a guisa di residenza, con quattro gradi, » schiavavasi il ferro che reggeva l'angelo; « ond' egli uscito per lo palco, e giunto ov' era la Vergine, la salutava e annunziava. » Poi ritornava su, riaccendendosi i lumi della mandorla, « mentre cantando gli angeli del mazzo e quelli del cielo che giravano, faceva che quello pareva propriamente un Paradiso, e massimamente che, oltre che al detto coro d' angeli ed al mazzo, » eravi anche « un Dio Padre circondato d'angeli, simili a quelli detti di sopra, e con ferri accomodati di maniera, che il cielo, il mazzo, il Dio Padre, la mandorla con infiniti lumi e dolcissime musiche, rappresentavano il Paradiso veramente. A che si aggiungeva, che per potere quel cielo aprire e serrare, aveva fatto fare Filippo due gran porte di

---

[1] Ne' Misteri francesi: *secrets*, o anche *feyntes:* Du Méril, *Orig. lat.*, p. 80.

braccia cinque l'una per ogni verso: » le quali si aprivano e serravano tirando sottili canapi, e aprendole « facevano romore a guisa di tuono, »[1] e stando chiuse « servivano come palco per acconciare gli angeli, e accomodare d'altre cose che dentro faceva bisogno. »[2]

Or chi pensi come non la sola chiesa di san Felice in Piazza servisse all'uso di Sacre Rappresentazioni, verrà facilmente nella sentenza che gl'*Ingegni* del Brunelleschi furono per la loro perfezione il modello, al quale si conformarono i posteriori maestri, che l'opera loro prestavano a rendere magnifiche le feste della città. Sappiamo, infatti, che una macchina consimile trovavasi al Carmine, ormai guasta a' tempi del Vasari, « perchè tirava giù i cavalli che reggono il tetto; » ed abbiamo visto addietro che cotali *Ingegni* furono rifatti nella chiesa di Santo Spirito, in occasione delle nozze del principe Francesco. Ma al Carmine il Paradiso serviva non già all'Annunziazione della Vergine, bensì all'Ascensione del Signore; e perchè la chiesa « era più larga assai e più alta che quella di san Felice, oltre quella parte che riceveva il Cristo, si accomodava alcuna volta, secondo che pareva, un altro cielo sopra la tribuna maggiore, nel quale alcune ruote grandi fatte a guisa d'arcolai, che dal centro alla superficie movevano con bellissimo ordine dieci giri per i dieci cieli, erano tutti pieni di lumicini, rappresentanti le

---

1) Cfr. DANTE, *Purgat.*, canto IX, in fine. Il tuono ne' Misteri facevasi su in cielo per mezzo di *gros tougaux d'orgues :* L. PARIS, *op. cit.*, vol. II, p. 628.

2) VASARI, *ediz. cit.*, vol. III, pag. 232-35. E nella *Descrizione dell'apparato per le nozze di Francesco de' Medici*, così scrive: *Notabile, anzi pure per essere in quei rozzi secoli ordinato, maraviglioso e stupendo e incomparabile fu il Paradiso, che in un momento aprendosi, pieno di tutte le gerarchie degli Angeli e de' Santi e delle Sante, e co' varj moti le diverse sue sfere accennando, si vide quasi in terra mandare il divino Gabriello, pieno d'infiniti splendori, in mezzo ad otto altri angeletti, ad annunziare la Vergine gloriosa, che tutta umile e devota sembrava nella sua camera dimorarsi: calandosi tutti, e risalendo poi, con singolare meraviglia di ciascuno, dalla più alta parte della cupola di quella chiesa, ove il prescritto Paradiso era figurato, sino al palco della camera della Vergine, che non però molto spazio sopra il terreno si alzava, con tanta sicurtà e con sì belli e sì facili e ingegnosi modi, che appena parse che umano ingegno potesse tant'oltre trapassare: Ediz. cit.*, vol. XIII, pag. 343.

stelle, accomodati in lucernine di rame con una schiodatura, che sempre che la ruota girava, restavano in piombo....[1] Di questo cielo, che era veramente cosa bellissima, uscivano due canapi grossi tirati dal ponte, ovvero tramezzo, che è in detta chiesa, sopra il quale si faceva la festa: ai quali erano infunate per ciascun capo d'una braca, come si dice, due piccole taglie di bronzo, che reggevano un ferro ritto nella base d'un piano, sopra il quale stavano due Angeli legati nella cintola, che ritti venivano contrappesati da un piombo che avevano sotto i piedi, e un altro che era nella base del piano di sotto, dove posavano, il quale anco gli faceva venire parimente uniti. Ed il tutto era coperto da molta e ben acconcia bambagia, che faceva nuvola, piena di Cherubini, Serafini ed altri angeli così fatti, di diversi colori e molto bene accomodati. Questi, allentandosi un canapetto di sopra nel cielo, venivano giù per i due maggiori in sul detto tramezzo, dove si recitava la festa: e annunziato a Cristo il suo dover salire in cielo, e fatto altro uffizio, perchè il ferro, dov'eran legati in cintola, era fermo nel piano, dove posavano i piedi, e si giravano intorno, quando erano usciti e quando ritornavano, potevano far riverenza, e voltarsi secondo che bisognava: onde nel tornar in su si voltavano verso il cielo, e dopo erano per simil modo ritirati in alto. Questi ingegni, dunque, e quest'invenzioni si dice che furono del Cecca; perchè, sebbene molto prima Filippo Brunelleschi n'aveva fatto de' così fatti, vi furono nondimeno con molto giudizio molte cose aggiunte dal Cecca. » Vedevasi dunque al Carmine « Cristo levato di sopra un monte, benissimo fatto di legname, da una nuvola piena d'Angeli, e portato in un cielo, lasciando gli Apostoli sul monte, tanto ben fatto, ch'era una meraviglia. »[2]

Ma anche in molte altre Rappresentazioni era necessario mostrar la gloria del Paradiso, chè poche ve n'ha, dove alla fine non veggasi aprire il cielo,[3] e l'anima del Santo ascendere alla

---

[1] Nella *Spiritata* del LASCA (*ediz. cit.*, pag. 138): *Padrone, è uno splendore in camera, e con tanti lumicini.... che ella pare il Paradiso di San Felice in Piazza.*

[2] VASARI, *ediz. cit.*, vol. V, pag. 36. Cfr. colle descrizioni dei prelati russi, riferite a pag. 230, 246.

[3] Il LASCA nella *Descrizione degl'intermedj della Cofanaria*, chiama questi *Ingegni*, co' quali mostravasi il Paradiso, *i tirari del cielo:* e loda

gloria immortale;[1] come, per citare fra tanti un sol caso, nella *santa Cecilia*, in che il *cielo s'apre e gli Angeli vengono per l'anima,*[2] *e portonla in cielo.* Altre volte scendeva fuoco dal-

---

assai quelli che in tal occasione furono immaginati da Bernardo Timante, detto delle Girandole, *pittor capriccioso.*

[1] Queste discese e rapimenti fatti per mezzo di canapi son ciò che il Mistero francese chiama col nome di *volée* (P. De Julleville, II, 64), *volerie* o *voulleryе,* come in un passo del Rabelais: *Celuy qui jouuit saint Michel descendit par la voulleryе.* Ne troviamo esempio nella *Passion: Icy se met Jésus sur les épaules de Sathan, et par ung soudain contrepoys sont guindez tous deux à mont, sur le hault du pinacle.... Icy descent sècretement Jésus et Sathan, et se trouvent tous deux à bas assez loing l'un de l'autre:* Parfait, *op. cit.*, vol. I, pag. 212. *Jésus sera léve hault en l'air par ung subtil contre-poys:* Id., vol. I. pagina 275; e nella *Résurrection: Icy se monte Jésus au ciel à tous aucuns engins:* Id., vol. I, pag. 480. Nel *M. du V. T.: Adoncques se doivent eslever Lucifer et ses Anges par une roue secrétement faite dessus ung pivois* (I, 16); *Adoncques doibs descendre Dieu du Paradis avecques ses anges* (I, 23); *Icy emporte l'ange, Enoch par un engin subtil en Paradis terrestre* (I, 210); *Icy se depart l'Ange et va, par un subtil engin, devers Noè* (I, 211).

[2] *Eufrasia muore e vien fuori l'anima; e dua Angeli vengono per lei cantando: S. R.*, vol. II, pag. 321. Sulla fine del *Miracolo di Cassiodoro*, il Diavolo strazia un'anima. Le anime dovevano essere, come presso i pittori contemporanei, fantoccini (*ymagete:* vedi Jubinal, *Mystères inéd.*, vol. I, pag. 232) vestiti di bianco, se destinate alla gloria del Paradiso; di nero, se destinate all'Inferno. Nella *Résurrection* l'anima di Gesù *est vestue de blanc*, e quella del cattivo Ladrone *revetue d'une chemise noire:* Parfait, *op. cit.*, vol. II, pag. 514-15. Nei *Trois Doms,* morti i martiri, le tre virtù divine, Conforto, Grazia e Ispirazione, scendevano per quei *grans secretz, ou montoint et descendoint les anges*, e dopo aver parlato dall'alto, *sus sa fainte,* si accostavano a' tre corpi e ne cavavano le anime: *Les troys yront vers les corps fains, et prendra Confort divin l'ame dedans le corp faint, habillé et vestu de bleu: Ispiracion dyvine prant une ame dedans le corps vestu de noyr: Grace dyvine prant une ame dedans le corps vestu de blanc* (pag. 500). *Puis s'en vont tous trois se remettre dedans leurs fainte, portans chascun son ame: ce pandant la fainte remontera en Paradis.... Apres tous trois se mettront a genoulx, presentant le ames a Dieu* (pag. 501), mentre un eremita seppellisce i corpi (pag. 529). *Se mettre en guise d'ame* (Parfait, vol. II, pag. 138) vuol dire vestirsi di bianco da capo a piedi, con un velo che copriva tutta la persona.

l'alto: fiamma di vita, come nello *Spirito Santo,* o di pena e distruzione, come nella *santa Barbara,*[1] e altrove. Di fuochi lavorati[2] non v'era penuria, ma era necessario usarli con grande precauzione, perchè non dessero occasione ad incendj, come vedemmo esser accaduto in Santo Spirito nel 1471. Il Diavolo[3] e i dannati sparivano tra il fuoco,[4] ma le nuvole invece servivano a circondare il personaggio innalzato alla gloria celeste: *Morta santa Agata,* così termina la *Rappresentazione* di tal nome, *vengono giù due Angeli da cielo: l'uno colla palma, l'altro colla corona, cantando:*

> In ciel ne vieni in questa nugoletta
> Come sposa di Dio sacrata eletta.

Nel *sant'Eustachio: Una nugola viene da cielo, e l'anima loro ne porti cantando:* e nella *sant'Apollonia: Una nugola piglia l'anima e portala in cielo.*

In altre invece vedevasi la spaventosa bocca dell'Inferno, come nell'*Abele e Caino:*

> E poi vedrete l'anima portare
> Dal Diavolo in inferno.

---

1) *S. R.*, vol. II, pag. 90.

2) Ve n'ha frequente menzione ne' Misteri francesi: *feu de souffre:* PARFAIT, *op. cit.*, vol. I, pag. 516; o *feu artificiellement fait par-eaue de vie:* ID., vol. I, pag. 518, 530.

3) L'attore che faceva da diavolo più d'ogni altro, ma al pari forse di Dio padre, correva pericolo di bruciarsi o almeno scottarsi: fuochi invero ce n'era tanti in Paradiso quanto in Inferno, ma questi forse più ardenti e disordinati di quelli. Al diavolo avvenne davvero di scottarsi a Seurre nel 1496, rappresentandovisi il Mistero di S. Martino: *Celuy qui jouoit le personnaige de Sathan ainsi qu'il volut sortir de son secret par dessoubz terre, le feu se prist a son habit autour des fesses, tellement qu'il fut fort bruslé; mais il fut si soudaynement secouru, devestu et rabillé, que sans faire semblant de rien, vint jouer son personnaige: puis se retira en sa maison.... Pour le commencement de l'après disnée..... le dit Sathan revint jouer son personnaige, et pour son excuse dit à Lucifer: Malle mors te puisse avorter, Paillart, fils de putain cognu; Pour a mal faire t'enorter Je me suis tout brulé le cul:* v. P. DE JULLEVILLE, II, 70.

4) Nel *Miracolo del Monaco*, quando il diavolo, scoperto, fugge via, si avverte che *potrebbesi fare qualche iscoppietto o baleno di fuoco.*

Nel *Lazaro ricco e Lazaro povero* l'anima del primo è dal Diavolo gettata nel *fuoco* infernale: e sulla fine del *san Giovanni Decollato* viene uno scoppio, e l'adultero Re *sprofonda*, certamente per una bodola,[1] o *uscita di sotto 'l palco.*[2]

L'industria dell'artefice spiegavasi, oltre che nel rappresentare le dimore eterne, negli edifizi destinati ai viventi, ne'templi pagani e cristiani, nelle reggie, palazzi, giardini: come nella *santa Cristina,* ove si vede *un tempio pieno di colonne, in su ogni colonna un idolo o d'oro o d'argento.* Molte volte gli edifizj e gl'idoli erano destinati a cadere precipitosamente al cenno di un Santo, o per attestare l'ira celeste. Nel *san Rossore,* questi segna l'*idolo con la croce,* dicendo:

> Ma tu, Signor Gesù, che mi hai redento
> Col sangue tuo, i' prego che non tardi
> A dimostrar della tua fe' tal segno,
> Che 'l falso caggia, e rimanga 'l più degno;

e subito *rovina l'idolo, scoppiando.* Medesimamente nel *san Lorenzo,* pregando egli a Dio:

> Sì che dal tuo poter, Signor beato,
> Sia con furor quest'idol saettato,

viene una saetta dal cielo, e fallo rovinar tutto in pezzi. Il simile avviene nel *san Romolo,* al detto:

---

[1] Le bodole per fare apparire e sparire i personaggi nell'antico Teatro francese hanno il nome di *trappes:* PARFAIT, *op. cit.*, vol. II, pag. 434, 438, e di *appariscions:* ID., vol. II, pag. 331. Qualche volta la sparizione doveva farsi più ingegnosamente, e forse per mezzo di nuvole, come nella *Résurrection: Icy se part Jésus subtillement:* PARFAIT, *op. cit.*, vol. I, pag. 453; *Icy s'esvanouit Jésus de leur compagnie:* ID., vol. I, pag. 466. Del resto, di nuvole abbiamo frequente menzione ne' Misteri, per esempio nella *Conception: Icy faut une nuée ou seront les Anges:* ID., vol. I, pag. 136, e negli *Actes des Apostres: Icy se doit faire ung tonnere en une nuée blanche qui doit couvrir les Apostres:* ID., vol. I, pag. 213. *Icy vient une nuée couvrir la montaigne* : GREBAN, pag. 172. Le nuvole e le bodole sono insieme combinate nello stesso Mistero, quando *doit une nuée couvrir les Apostres, puis par dessoubz terre chascun s'en doit retourner en sa région:* ID., vol. I, pag. 316.

[2] LASCA, *Descrizione degl' intermedj della Cofanaria.*

Voi spiriti di Dio dal ciel cacciati
Di costì vi partite,

e col *segno della croce fa scoppiare gl'idoli;* e nel *Sansone*, dopo il verso obbligato:

Muoja Sanson con tutti i Filistei,

el palazzo cade e fassi un monte d'uomini. Nella *Passione* del Dati, *apronsi li monumenti, e vengono li tremuoti, e tenebre appariscono;* le quali probabilmente si saranno fatte gettando veli neri sulle cose raffigurate nella scena.

Usavansi anche di quelle che ora direbbersi *mutazioni a vista:* cioè sostituzioni rapidissime di un prospetto o di un oggetto ad un altro: onde nell'*Ottaviano: Rovina subito il tempio, e la Natività del Nostro Signore apparisce:* [1] e nel *san Romolo*, dopo ch' egli ha detto:

Preghiam, Signor, che per la crudeltà
Di quest' uom duro, mostri qualche segno,

---

[1] In questo caso è chiaro trattarsi di un cambiamento di scena o di sfondo: ma non perciò diremo col Cionacci (*op. cit.*, pag. 383) che la Rappresentazione conoscesse ed usasse la « variazione delle prospettive, principio delle mutazioni di scene. » Abbiamo già detto che i luoghi del dramma erano tutti visibili fin dal principio sul palco, e l'azione si trasportava dall'uno all'altro: ma non crediamo alla variazione delle prospettive, che vennero dappoi, e per imitazione del teatro profano. Esempj evidenti se ne trovano soltanto nell'*Esaltazione della Croce*, quando, cioè, ormai nel teatro sacro erasi introdotta questa variazione delle prospettive, per imitazione della Commedia e del Dramma pastorale (*S. R.*, vol. III, pag. 124). Il Cionacci, del resto, ne' suoi appunti magliabechiani aveva cercato di dividere in scene la *Rappresentazione di san Giovanni e Paulo*, e precisamente a questo modo: Ottave 1-9: *Prospettiva civile di Roma;* 10-14: *Appartamento di Costanza;* 15-20: *Campagna di Roma con sepolcro;* 21-32: *Palazzo di Laterano;* 33-39: *Appartamento di Costanza;* 40-58: *Sala regia;* 59-80: *Campagna con veduta di città;* 81-115: *Sala regia;* 116-139: *Prospettiva civile di Roma;* 140-142: *Cesarea e sepolcro di san Mercurio;* 143-146: *Prospettiva civile di Roma, e per ultimo Cesarea e sepolcro.* Ma poi nel libro a stampa tralasciò tutto questo brano, contentandosi di asserire che c'erano, come a' suoi tempi, le variazioni di prospettive. Ognun vede che se si fossero effettivamente cangiate le scene o prospettive nella Rappresentazione, chi avrebbe avuto più da fare sarebbero stati i tiratori de' siparj. La Rappresentazione si concepisce nel suo

subito dette *tali parole, la veste di Pergamo si muta in veste reale,*[1] *e il bastone che lui ha in mano diventa come se fosse d'oro.*

Frequenti sono in scena gli animali, e non per semplice mostra, ma moventisi ed operanti, il che richiedeva sottile industria ne' congegni.[2] Così nella *santa Cristina* due serpenti *grandi*, che un incantatore le eccita contro, le si approssimano e *la leccano quasi adorandola,* e poi si voltano contro il mago, e lo mordono sì ch' e' casca gridando:

O Trivigante, miserere mei.

Anche nella *santa Margherita* vi è un dragone, che da lei è impedito di mal fare, e poi fugge:[3]

Per la virtù di questa santa Croce
Parti di qua, bestia cruda e feroce;

e nel *Costantino*, esce un *dracon d'una caverna e getta fuoco per bocca.*[4] Nel *san Giorgio*, il dragone è *su di un lago e per bocca gitta fuoco e zolfo, e ne porta fanciulli e pecore e gli di-*

---

assetto, come l'abbiamo descritta; con gli usi moderni de' mutamenti scenici riuscirebbe impossibile e ridicola. Pel Mistero francese altrettanto dicono i PARFAIT, (*op. cit.*, vol. I, pag. 64), e il MORICE, (*op. cit.*, pag. 38, 71), sennonchè a quelli sembra trovare un'eccezione laddove nel *Mystère du Viel Testament* leggono: *Icy fault un desert* (vol. III, 287), come se qui si cambiasse scena. Lasciando andare che il caso sarebbe unico, questa didascalìa mi sembra più rivolta al lettore che agli spettatori. Infatti, come rappresentare con una scena un deserto? Altre volte questi *il fault* paiono ricordi scritti pel macchinista ed apparatore della scena: per es. *il fault ungs bois* (*M. V. T.*, II, 150); *il fault ung lieu fait de branches* (*Ibid.*, II, 286); *il fault qu' il ont des blés en garniers* (*Ib.*, III, pag. 115); *il fault ung autel* (*Ib.*, 10, 50); *il fault une prison* (*Ib.*, IV, pag. 100) ecc.

1) Nel *Mystère des Actes de Apostres*, è detto che Simon Mago debba avere *un visage fainct soubz son chapperon de docteur en la teste, et se puisse avaller sur le visage*: PARFAIT, *op. cit.*, pag. 438.

2) Nella *Istorio de s. Poncz* occorrono due orsi, e siffatta è la didascalìa: *Hic veniant duo corpora ficta, et perdantur illi duo homines, et sic ursi discerpent illos fenatores etiamque sanguis appareat in habudantia. Relinquo fictoribus ludi* (v. *Rev. lang. roman.*, XXXI, 538).

3) *S. R.*, vol. II, pag. 135.

4) *Id.*, vol. II, pag. 232. Nel *M. V. T.*, V, 178, abbiamo un drago che esorcizzato da Daniele, si sgonfia: *il crève.* Nel mistero brettone di s. Barbara certe pecore si cambiano in cavallette e il pastore in statua: pag. 91.

vora: poi *esce a poco a poco fuori, e san Giorgio pone la lancia in resta, subito sprona il cavallo, e ferisce il drago.*[1] Nel *sant'Ignazio* troviamo due leoni che *gli corrono addosso e lo affogano;*[2] nel *sant'Eustachio*, prima un cervo con un crocifisso tra le corna, poi un leone e un lupo che rapiscono i figli di cotesto Giobbe cristiano; orsi e leoni uscendo da un bosco divorano il tiranno nel *san Venanzio;* nel *san Tommaso,* due leoni corrono addosso a colui che percosse l'Apostolo, e *l'ammazzano, et uno cane nero piglia la mano, e portala in mezzo del convito reale;*[3] nel *Sansone, un leone lo assalta per la via, ma lui lo piglia e ammazzalo;* nel *san Rossore,* il protagonista è gettato *nel lago de' leoni, liopardi ed orsi, che tutti lo leccano;* nel *san Venanzio,* i leoni gli fanno riverenza e adoranlo, onde *il popolo veggendo questo miracolo, tutto confessò lo Iddio di Venanzio esser vero Dio;* ma più miracoloso è ciò che a' feroci animali è fatto fare dalla volontà divina nel *sant'Onofrio,* ove ne vengono due che prima *fanno la fossa,* e poi *pigliano quel corpo uno da capo e l'altro da piedi, e sotterranlo in quella fossa.*[4] Così narrava la leggenda; e così il Festajolo doveva fare che apparisse innanzi agli occhi del pubblico, intento e maravigliato. Ma certo è bene che, a poco a poco e sempre più maggiormente, agli spettacoli sacri di quell' antica età nulla dovette mancare di ciò che ajuta e produce la illusione scenica. Dalle glorie del Paradiso agli orrori dell' inferno tutto si pose con sufficiente evidenza innanzi agli occhi degli spettatori: in mancanza di luce elettrica, si sbatteva sui personaggi il raggio solare ripercosso da un bacile:[5] coll' aiuto di fantocci si rappre-

---

[1] Un serpente insanguinato troviamo anche nel *Mystère des Actes des Apostres*: *Icy doit avoir ung chesne planté et se doit lyer le serpent à l'entour du dict chesne en criant: et doit saillir grant quantité de sang, et puis meurt:* PARFAIT, *op. cit.*, vol. II, pag. 435. Evidentemente il serpe doveva esser pieno di sangue, o di acqua colorita, che esciva al contatto di punte di ferro infisse nel tronco della quercia.

[2] *S. R.*, vol. II, pag. 29.

[3] *Id.*, vol. I, pag. 435.

[4] *Id.*, vol. II, pag. 406.

[5] Vedi quel che è detto qui addietro a pag. 322 nelle didascalie della *Passione* di Revello. Con mezzi non diversi forse si otteneva lo splendore della faccia di Gesù nella *Passion* del GREBAN: *Icy doivent venir les habis de Jhesus blans, et sa face resplendissante comme d'or:* pag. 172.

sentavano i martirizzati: colle bodole si facevano sparire i diavoli ed i malvagi, preda d'inferno: co' canapi e le ruote gli angeli scendevan dal cielo e vi salivano le anime de' giusti. Gli artisti, fecondi e sottili inventori di nuovi *ingegni*, ajutavano per tal modo potentemente il drammaturgo a rappresentar sulla scena la realtà della vita.

X

INTERMEZZI E POMPE SCENICHE

Nè solo per ingegni e invenzioni e fuochi lavorati e animali e apparizioni, introdotti nella Sacra Rappresentazione conformemente al racconto leggendario, riusciva agli occhi de' riguardanti magnifico lo spettacolo sacro; ma anche per intermezzi mimici, canti, balli, suoni, conviti, giostre, cacce, battaglie e simili pompe, che s' interpolavano agli avvenimenti, ritratte in modo animato. Il che giovava a duplice fine: rendendo cioè più lieto e cospicuo lo spettacolo, e insieme dando modo che frattanto passasse il tempo necessario a rappresentare un' utile intervallo nell'esplicamento dell' azione. Così nella *santa Cristina* è scritto che *alcune giovanette vànnone cantando una bella canzona, e poi Cristina giunta dinanzi al padre e la madre, dice*, ecc., dando tempo all'eroina di fare il tragitto.[1] E nella *santa Uliva: Mentre ch'e' vanno, i cacciatori cantano* Su alla caccia, *e come son giunti al bosco, Uliva lamentandosi, dice*, ecc.[2] Altre volte questo piccolo intermezzo è di suoni, come nel *Nabuccodonosor: Posasi el Re a dormire; in questo tempo suonasi; poi si leva da dormire e monta in sedia;* o anche di balli, come nell'*Ester: Ballasi; in questo tornano i cor-*

[1] Nel *Mystère du Vieil Testament,* intanto che Giuditta è condotta a Oloferne, *en lieu de pose on pourrait chanter en Bethulie quelque dit piteux en priant Dieu pour Judich:* Parfait, *op. cit.*, vol. II, pagina 346.

[2] *S. R.*, vol. III, pag. 259.

rieri.[1] L'intermezzo adoperato per *intrattenere la scena* non mai meglio è adoperato che nell' *Ulira*, dove, come accennammo, serve a riempiere il tempo necessario all'ordinamento di una giostra,[2] a far compiere un lungo viaggio ad un cavallaro,[3] a far giungere al suo termine una lunga confessione auricolare,[4] a far vestire suntuosamente l'eroina.[5]

Del resto, anche senza questo preciso ufficio di fare scorrere il tempo, ma pur adempiendolo felicemente, piene sono le Rappresentazioni di siffatte intercalazioni artistiche, le quali, mentre giovano all'esattezza storica, dànno gradito pascolo al vedere e all'udito. Balli e suoni troviamo nella *sant'Agata*, colla solita formola:

Oltre su' sonator, date ne' suoni;

e nella *santa Domitilla: Si fa alquanto festa di suoni e balli;* nel *Sansone: Suonasi e ballasi; non stare' male un canto figurato, come* Tambur tambur; e più oltre: *Fanno le nozze, e ballano e cantano;* nell'*Abramo ed Isac: Fanno un ballo, cantando una lauda:*[6] nell'*Ester: Dàlle l'anello, e ballasi e fassi festa;*[7] nella *santa Ulira: Si suona, e fassi festa;*[8] e con balli finiscono il *Re Superbo*,[9] la *Stella*,[10] la *Rosana*[11] e il *Pellegrino.*[12] Delle danze talvolta è indicato il nome, come la *moresca* che nella *santa Margherita* è fatta da uno *co' sonagli*,[13] e nella *santa Ulira*,[14] ove troviamo quattro mattaccini che fanno altra danza simile, *con sonagliera a' piedi e spade ignude in mano.*[15] E già abbiamo veduto che quasi nessuna Rappresen-

---

1) *S. R.*, vol I, pag. 165.
2) *Id.*, vol. III, pag. 275.
3) *Id.*, vol. III, pag. 282.
4) *Id.*, vol. III, pag. 295.
5) *Id.*, vol. III, pag. 306.
6) *Id.*, vol. I, pag. 58.
7) *S. R.*, vol. I, pag. 141.
8) *Id.*, vol. III, pag. 273.
9) *Id.*, vol. III, pag. 198.
10) *Id.*, vol. III, pag. 359.
11) *Id.*, vol. III, pag. 414.
12) *Id.*, vol. III, pag. 430.
13) *Id.*, vol. II, pag. 132. Una moresca si balla anche nell'episodio del matrimonio di David con Micol nel *M. du V. T.*, IV, 143: *Sus tost, tabourin, sans sejour Entendez a vostre morisque.* E la didascalia: *Ils dancent la morisque. Après la morisque, ilz ostent les tables.*
14) *Id.*, vol. III, pag. 281.
15) Pei balli di quel tempo e loro denominazione, vedi il già citato libro di GUGLIELMO EBREO da Pesaro. Il GARZONI (*Piazza universale*, ecc., pag. 452) ricorda, come in uso all'età sua, le moresche, il mattaccino, il

tazione mancava di musica, come accompagnatura almeno della poesia, e specialmente di certi pezzi lirici. De' quali ve n'era di più sorta: salmi latini, come nella *Resurrezione*,[1] nel *san Lorenzo*, nella *santa Uliva*,[2] e ripetutamente nel *san Romolo*;[3] laudi volgari, come nella *Disputa al Tempio*,[4] nel *san Tommaso*,[5] nella *sant' Eufrasia*,[6] nel *sant' Onofrio*,[7] nella *santa Orsola*,[8] nella *Rosana*,[9] e via dicendo. Talvolta al sacro tèma sono interpolate canzoni profane; bacchiche, come nel *Costantino*;[10] malandrinesche, come nel *sant' Onofrio*:[11] da sgherri, come nell'*Abramo ed Agar*;[12] da cacciatori, come nella *santa Margherita*,[13] e nella *santa Uliva*,[14] o da mendicanti e gagliolfi, come nel *san Tommaso*.[15] Le quali alcune volte sono recate per disteso: di altre è soltanto indicato un primo verso, chè tutti allora conoscevano il rimanente;[16] e non di rado si accenna che debbesi cantare alcuna cosa sacra o profana, lasciando la scelta all'arbitrio dell'attore, bastando raccomandare che sieno *a proposito*.[17] Sovente sono cantate a più voci: qualche volta uno faceva per tutti, come nella *Passione* del Dati: *Si canti questa lauda da chi è sopra ciò destinato.*

Splendidi conviti sono assai spesso introdotti nella Rappresentazione, per occasione di nozze, feste ed altri tripudj. Necessario, ben si capisce, era l'episodio della Cena nel dramma

---

passamezzo, il salterello, la gagliarda, la chiaranzana, la chianchiara, la paganina, la baldosa, l'imperiale, il ballo del cappello, la fiorentina, la bergamasca, la pavana, la siciliana, la romana e la veneziana.

1) *Id.*, vol. I, pag. 334-35.

2) *Id.*, vol. III, pag. 266.

3) Il *Sansone* contiene, come l'*Orfeo* del POLIZIANO, un'ode saffica, ma in lode del Signore.

4) *S. R.*, vol. I, pag. 235.

5) *Id.*, vol. I, pag. 453, 457.

6) *Id.*, vol. II, pag. 316.

7) *Id.*, vol. II, pag. 404.

8) *Id.*, vol. II, pag. 425.

9) *Id.*, vol. III, pag. 410.

10) *S. R.*, vol. II, pag. 200.

11) *Id.*, vol. II, pag. 389.

12) *Id.*, vol. I, pag. 19.

13) *Id.*, vol. II, pag. 129.

14) *Id.*, vol. III, pag. 262.

15) *Id.*, vol. I, pag. 445.

16) Ad esempio, nell'*Abramo ed Agar* è detto: *Ismael torna da caccia cantando quella canzone:* « O cacciator, che tanto cacciato hai » (*S. R.*, vol. I, pag. 20), che era popolare nel secolo XV, e trovasi a pag. 20 delle *Canzoni a ballo*, ediz. del 1568.

17) *S. R.*, vol. I, pag. 19.

della *Passione:* ma esso trovava suo luogo anche in altri drammi. Onde nella *santa Cristina: E fassi gran festa essendo a tavola;* nel *san Rossore: Fassi el convito, e ballasi e cantasi e suonasi;* nella *santa Cecilia: Pongonsi a tavola, e mentre che mangiano, si balla e si canta;* e nella *santa Barbara: Mangiano, mentre si canta e suona.*[1] Qualche volta il convito serviva opportunamente a fare che intanto s'immaginassero compiute altre azioni; ma curioso è quanto leggesi a proposito di conviti nella *santa Uliva,*[2] e raccomandabile come utile *captatio amoris* ai drammaturghi moderni: *E datogli l'anello, sarebbe bene ballare tre o quattro danze, mentre che s'ordina il pasto: e se volessi che 'l fastidio della lunghezza della festa agli ascoltanti passassi, e che gne ne giovassi più che d'altro intermedio, aresti a fare che sentissino di quelle nozze, con dargli una universal colazione: ma se v'increscessi lo spendere, fatela solamente a' recitanti.*[3]

Altre pompe troviamo in altre Rappresentazioni: ad esempio, una giostra nella *santa Uliva,* ove è raccomandato che i giostranti siano con *bellissime arme,* e soprattutto *bene in ordine.* Poi i giudici *saliscono nel luogo per loro deputato; e' cavalieri giostranti con trombe e allegrezza fanno la mostra, e fatta riverenzia al Re, poi tutti insieme s'appresentano a' giudici. Indi si ritiran da banda, e un di loro piglia il campo arditamente, al quale un altro vien incontro e cade per terra, e simile il secondo e il terzo, ma il quarto resta vincitor del campo, e venutoli un altro incontro resistono, e l'uno e l'altro rimane in piedi, e ritornati a riscontrarsi, fanno il medesimo. Ora in questo, di quest'altri cominciano a mescolarsi; e così per alquanto dura la pugna, cadendo or questo e ora quello, e finalmente per commessione del Re suonasi le trombe, e i giostranti si ritiran da' giudici, i quali dànno il giudizio secondo che a lor pare.*[4] La stessa Rappresentazione racchiude anche

---

1) *S. R.*, vol. II, pag. 75.

2) *Id.*, vol. III, pag. 310.

3) Secondo quel che dice Ateneo (lib. XI), anticamente in Grecia la città faceva distribuire agli spettatori da mangiare e da rinfrescarsi. Vedi qui addietro (pag. 460, nota 3) quel che è detto della *Passione* del 1400 a Reims.

4) *Id.*, vol. III, pag. 278.

una caccia, minutamente descritta nella didascalia: *Quello che va co' bracchi, leva la lepre, e quando l' ha levata, i cacciatori l'un coll'altro ammettono i cani, e così quand' hanno presa la preda, suonano il corno*, ecc.[1]

Altrove sono trionfi all'usanza antica; come nel *Costantino*, quando egli ordina che

Parata sia la trïonfal carruca,

e monta sul carro e va con suoni;[2] e nell'*Eustachio*, ove è questa descrizione della pompa: *Sia parato un carro trionfale, in sul quale monti Eustachio, e sia tirato da due cavalli, e innanzi vadino e' suoni e poi e' tesori acquistati e poi i prigioni tutti legati: appresso di lui sèguita giù di sotto tutti i signori e' cavalieri: seguitino il carro appresso a lui e allato a lui la moglie e' figliuoli: il resto dell' esercito sèguiti il carro: lo Imperadore, quando gli vede venire, scende di sedia e viengli incontro.* Lo stesso intento di riprodurre i costumi dell'antichità si scorge, quando occorrono feste religiose del paganesimo: nel *Nabucodonosor*, ove è detto che *i sacerdoti vanno all'altare, e tengono un agnello, e fanno sagrificio e dànno l' incenso;* ne' *Sette Dormienti*, in che *e' sacerdoti cantano e di poi ammazzano un agnello agl' idoli;*[3] e nel *san Lorenzo*, ove i sacerdoti *parati all' usanza degl' infedeli, fanno sagrificio al tempio di Giove in presenza dell' Imperatore e di tutta la baronìa.*

Ma ciò che più spesso occorre, sono gli apprestamenti e i suoni bellici e le battaglie. Nel *Miracolo di Nostra Donna, si fa strepito di trombe;* nel *Sansone, suonasi tamburi;* nel *Saul, vanno via con assai rumor di trombe e altri strumenti.* Gli autori delle Rappresentazioni non eran men vaghi di mettere in scena azzuffamenti guerreschi, di quello che sia lo Shakspeare ne' suoi drammi storici; e si compiacciono talvolta di descrivere con minuti particolari come dovevano eseguirsi. *Eschino i Romani* — dice la *Rappresentazione di sant' Eustachio* — *bene armati fuori, e faccino contro a' nemici grande impeto in modo che e' nemici spaventati si tornino indietro e fugghinsi nel loro castello, e i Romani gli seguino, e piglino il castello e ogni lor*

---

1) *S. R.*, vol. III, pag. 261.

2) *Id.*, vol. II, pag. 206.

3) *Id.*, vol. II, pag. 356.

cosa. E nella *Judit: La gente del campo di Oloferne ne vanno verso la città di Arsafat con buon ordine, e Nabuccodonosor va dietro a loro in una sedia regia, e dall'altra parte Arsafat, che s'era messo in pronto, esce dalla terra colla sua gente, e insieme si appiccano, e Arsafat rimane perdente, ed è menato legato dinanzi a Nabuch:* e più oltre: *Gli Assiri fanno grand' impeto contro a quelli della città con archi e saette e scoppietti, e dall'altra gli ebrei si difendono virilmente, e finita la battaglia, ognuno ritorni al suo padiglione:* e nel *san Rossore: Dàssi nelle trombe e fassi la zuffa, e la parte del Duca resta vincitore.*

Di tutti questi adornamenti è ricchissima la *santa Uliva*, che ben fu detto darci esempio della Rappresentazione in tutta la sua magnificenza.[1] Osservabili sono in essa particolarmente gl' intermezzi allegorici, che fra maggiori e minori giungono al numero di tredici: adombrando il primo la vanità delle cose umane, dopo che Uliva, figlia di Re, scende all' umile condizione di femmina fuggitiva e raminga: il secondo rappresenta le tre essenziali virtù della Fede, Speranza e Prudenza; laddove il terzo, innanzi che abbia luogo lo sposalizio di Uliva col Re di Castiglia, sembra significare gl' infortunj d'amore; e il quarto, dopo le nozze, l'aprirsi dell'anima giovanile alle dolcezze della vita conjugale. Il quinto, prima che il Re parta per opporsi alla straniera invasione, mette in scena la Pace, la Speranza e la Guerra: nel sesto e nel settimo forse l' autore volle esprimere, non che il Giorno e la Notte, gl' inganni e i tradimenti che si commettono quando altri dorme, per allusione all'alloppiamento del messaggero e allo scambio delle lettere; nell'ottavo compariscono alcuni personaggi del Vecchio Testamento, e poi Cristo e Pietro, senz' altra apparente relazione col dramma, salvo quella di compiere solennemente la prima giornata, e imporle quasi un sacro suggello. Il nono e il decimo intermezzo si collegano colla confessione del Re, quasi a ritrarre il diverso stato dell' anima prima e dopo l' atto solenne di contrizione: l' undecimo si direbbe rammentare col mito pagano delle Sirene i pericoli de' viaggi di mare, mentre il Re di Castiglia naviga per Roma; il duodecimo, quando la scena è nella reggia imperiale, mette innanzi le Virtù che debbono accompagnare chi sostiene il peso dell'Impero; e l'ultimo è il Giudizio finale, che

[1] GIUDICI, *op. cit.*, pag. 201.

collo spettacolo della gloria concessa a' giusti compie nel mondo eterno la vita di Uliva, presagendo il premio che attendono in cielo le sue singolari virtù di figlia, di sposa, di madre.

Ma con questa Rappresentazione già siamo a' tempi, in che anche la drammatica sacra andava trasformandosi. Il gusto era corrotto, e il Lasca si lagnava che gl' intermezzi *offuscavano e facevano parer povera e brutta la Commedia.*[1] Anche il Trissino aveva scritto: *Nelle Commedie che oggidì si rappresentano, s' inducono suoni e balli e altre cose, le quali dimandano intermedj: e talora v' inducono tanti buffoni e giocolari, che fanno un'altra Commedia; cosa inconvenientissima, e che non lascia gustare la dottrina della Commedia.*[2] Gl' intermedj, che erano *cosa moderna*, come dice il Cecchi,[3] occuparono, invasero anzi il luogo dato alla recitazione drammatica, vuoi sacra, vuoi profana.[4] Sciogliendosi a poco a poco dall'obbligo di avere una relazione simbolica coll' azione rappresentata,[5] si ampliarono

---

[1] Prologo della *Strega.*

[2] *Poetica,* divis. VI.

[3] Prologo dell'*Acab,* ediz. cit., vol. I, pag. 504.

[4] L'Autore del *Cocchio,* che il Follini vuole sia il Benivieni, si lamenta che alla Commedia si *facciano eccessivi intermedj e stupendi, sproporzionati all'azione principale, trattandola in questa parte come Tragedia,* e che *altro non chieggano gli spettatori che l'intermedio, e la povera Commedia, che è l'azione principale e la base di tutto il rappresentato, è con tedio lasciata passare.* Aggiunge che gli antichi non li usavano se non *per dar pausa agli strioni e spazio a rivestirsi, condurre qualche cosa dentro, e come volgarmente si dice, per far otta: et se pure ne diedero una canzonetta, si cantò drento.*

[5] Degli intermezzi o *Tramezzi* tratta a lungo il Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata e all' improvviso*, Napoli, Mutio, 1699, pagina 176: *In vece di cori si sono inventati certi Tramezzi, de' quali non ritrovo che abbiano parlato gli antichi.... Questi Tramezzi, o sono affatto disparati dall'opera, introducendovi persone ridicole a far qualche burla o successo ridicoloso di villani, faccendoni, artisti, pitocchi, e genti di plebe o di contado, o di persone gravi, v. g. rappresentando per tramezzo il cavar l'occhio da Ulisse al Ciclope, il fatto della Sirena, o altro; si fanno anche Tramezzi morali o politici, come anche opere, de' quali ne darà esempio l' ingegnosissimo Sbarra nell' opere sue della Moda, Verità Raminga, e consimili: di Tramezzi che abbiano connessione coll'opera, cavandone moralità ed allegoría, con persone*

senza freno, e coll'ajuto della musica e degl'ingegni attrassero tutta l'attenzione dello spettatore:[1] l'*apparatus spectatio,* come a' tempi di Cicerone, divenne il maggior incentivo del genere scenico.[2] Si cercò soprattutto lo sfarzoso, il magnifico, il meraviglioso; sicchè si poteva ormai dire come a' suoi dì il satirico latino:

Jam migravit ab aure voluptas
Omnis ad incertos oculos et gaudia vana.

XI

PERSONAGGI DIVINI E DIABOLICI NELLE SACRE RAPPRESENTAZIONI

Oltre il protagonista e gli altri personaggi che, tratti dalle particolari leggende, sono introdotti nella Rappresentazione, nel teatro sacro troviamo alcuni piuttosto tipi che caratteri, sui quali non sarà inutile intrattenerci alquanto. Questi personaggi, costantemente raffigurati al modo stesso in ciascuna Rappresen-

---

ideali, sin ora non ho avuto occasione di vederne: ne ho però io fatti alcuni, portando la Povertà, il Dominio, la Castità e l'Amor Profano per Tramezzi in musica alla mia opera tragi-sacro di S. Pietro d'Alcantara, alludendo ed allegorizzando con l'ideati personaggi all'eroiche azioni del canto: può essere che altri l'abbia fatto, perchè nil novum sub sole: io però non l'ho veduti. Il Ballo anche per Tramezzo degli atti non è cosa nuova ecc.

[1] Della ricchezza, vaghezza e varietà degli intermedj sul finire del secolo XVI può aversi esempio in quelli immaginati dal Buontalenti per l'*Amico Fido* del BARDI di VERNIO, rappresentato in occasione delle nozze di Virginia de' Medici con Cesare d'Este, e descritti ampiamente dal BALDINUCCI nella *Vita* di cotesto insigne artista, non chè in quelli dello stesso Buontalenti da servire per la *Pellegrina* del BARGAGLI, nelle nozze di Ferdinando e Cristina di Lorena, pur descritti dal medesimo biografo.

[2] Gli *Intermezzi* sono considerati anche dal BURCKARDT, *Die Cult. der Renaissance*, parte IV, cap. V, come effettualmente dannosi allo svolgimento dell'arte drammatica in Italia.

tazione, servono meglio che ogni altra cosa a farci conoscere l'arte comica degli autori sacri: e si potrebbero distinguere in due ampie categorie, di personaggi, cioè, divini ed umani.

La Rappresentazione non pone in scena, così spesso come il Mistero francese, il personaggio di Dio Padre, salvo sia necessario il farlo, e più spesso fa conoscere i voleri di lui o con voci misteriose che vengono dall'alto, o con ambasciate di angeli. *Una voce da cielo* dice nel *sant'Eustachio:*

> Placido, l'orazion tua è esaudita,
> Vieni a fruire il ben dell'altra vita.

E nell'*Abramo ed Agar*[1] *una voce viene da cielo*, e impone ad Abramo di scacciar l'ancella e il figlio.[2] Ma ben si capisce come in certi casi non si potesse far a meno di chiamarlo sulla scena, senza tuttavia farlo discendere dall'alto loco che raffigurava il Paradiso. Perciò lo troviamo nell'*Annunziazione*[3] ordinare a Gabriello di scendere a salutare Maria, e predisporre il mistero dell'Incarnazione; medesimamente nel *Tobia*, egli stesso manda Raffaello alla casa del suo servo fedele, perchè sia compagno di Tobiolo;[4] e nel *Caino* chiede conto al fratricida dell'innocente fratello. Ma nelle Rappresentazioni tratte dalle *Vite de' Santi,* più spesso la sua parte doveva restringersi ad una semplice apparizione in gloria, fra gli splendori della dimora celeste e in mezzo alle gerarchie degli angeli; e soltanto nella *sant'Orsola* troviamo che ricevendo l'anima della martire, gli vien posto in bocca un breve discorso.[5] Ordinariamente, gli autori de' sacri drammi preferivano un maestoso silenzio a parole sempre inadeguate. È poi probabile che pel modo particolare di raffigurare Iddio i festajuoli si riferissero a quelle forme ormai tradizionali adoperate dagli artisti; senza che, san Bonaventura avrebbe loro consigliato di rappresentarlo come

---

1) *S. R.,* vol. I, pag. 19.

2) Uno de' personaggi della triade cristiana naturalmente deve parlare per bocca altrui, raffigurato come è in una colomba: *Ora ha a venire* (dice il *san Giovanni Decollato*) *una colomba, cioè lo Spirito Santo, et una voce nascosta dirà, mostrando che parli la colomba :* Ecco che questi è il mio Figlio diletto, ecc.

3) *S. R.*, vol. I, pag. 178, 183.

4) *Id.*, vol. I, pag. 10.

5) *Id.*, vol. II, pag. 444.

« un grande Re, lo quale siede sopra una eccellentissima sedia, con un volto benigno, pietoso e paterno. »[1]

Gesù invece apparisce più spesso, e più intimamente si mescola all'azione ed al dialogo. Lasciando stare i drammi che raffigurano la sua missione in terra, assai sovente lo veggiamo scendere nel mondo a confortare i credenti in lui, a confondere i loro persecutori, a sanare le loro piaghe, ad alleviarne i dolori, a incoraggiarli nella lotta contro i nemici del suo nome. Quand'egli viene, è accompagnato dagli angeli: la luce divina irradia il loco ove ei posa, specialmente le tetre mura delle carceri. Nella *santa Dorotea* viene *il Salvatore in mezzo di molti angioli;* nel *san Romolo, Giesù Cristo apparisce in mezzo di due angioli;* nel *san Giovanni Decollato, viene con quattro angeli, due innanzi e due addietro;* nella *santa Barbara, appare con lume alla prigione.*[2] In tutti questi casi, e in altri ancora, il compositore del dramma non prova difficoltà o ritegno nel porre discorsi più o men lunghi sulle labbra di Cristo, e farlo scendere dalla celeste stanza.[3]

Non meno frequenti nè dissimili pel modo sono le apparizioni della Vergine, la quale ha parte principalissima in que' drammi che appartengono al gruppo de' *Miracoli della Madonna*. Nella Rappresentazione del *Pellegrino che risuscita il figliuolo di un Re*, comparisce la *Nostra Donna con quantità di angeli cantando, e tutti e' pagani per lo splendore cadono in terra.* Scende vendicatrice nel *san Giovanni e Paulo* a resuscitare la salma di san Mercurio, contro il maggior nemico del nome cristiano, Giuliano l'Apostata:

> Esci, Mercurio, della oscura tomba,
> Piglia la spada e l'armi già lasciate
> Senza aspettar del giudizio la tromba;
> Da te fien le mie ingiurie vendicate.[4]

Invocata come Madre degli afflitti e degl'innocenti, la vediamo accorrere in soccorso di *Stella* abbandonata nella selva co' figli:

---

1) *Cento Meditazioni*, ediz. cit., pag. 17.

2) *S. R.*, vol. II, pag. 87.

3) Ma nella *santa Appollonia la voce di Cristo non veduta dice:* Vienne, diletta mia saggia e fedele, ecc.

4) *S. R.*, vol. II, pag. 266.

Non pianger più, figliuola mia dolcissima,
Rallégrati nel core, e datti pace,
Chè posto ho a fine a ogni tua doglia asprissima
Per la gran devozione e fè verace;[1]

e con *due Angeli* apparisce ad *Uliva,* volontariamente mutilatasi, a restituirle le mani:

Rallégrati, figliuola, e datti pace,
Sopporta per mio amore in pazïenza,
Ch' io ti caverò fuor di contumace.[2]

E al peccatore che, dopo averla rinnegata, l' implora, come *Teofilo:*

Madre de' peccator, Vergine pia,
Colonna delli afflitti e sconsolati,
Dè non guardar alla mia gran follìa,
Ma prendati pietà de' mie peccati;

acconsente misericordiosa, e reca al Figlio i sensi di pentimento:

Poi che pentito cerchi andar tra' buoni,
I' voglio ire a pregar che ti perdoni.[3]

Più spesso le divine persone manifestano la volontà loro per mezzo degli angeli. Nella *sant'Orsola,* un angelo annunzia alla futura martire che la sua preghiera è esaudita in cielo:[4] poi a papa Ciriaco che i pellegrini stanno per giungere in Roma;[5] poi al figlio del Re d' Inghilterra che debba ire a Colonia colla madre;[6] nella *Rosana,* un angelo rivela alla Regina la nascita di una figlia e la sua propria morte nel parto.[7] Un angelo *con una croce appare a Costantino che dorme,* per annunziargli la sua vittoria su Massenzio, sol che inalberi il vessillo di Cristo:[8] a Gallicano nel *san Giovanni e Paulo,* per promettergli l' ajuto celeste nella pugna col nemico.[9] Un ufficio particolare degli angeli è quello di assistere i martiri nelle dolorose lor prove: nella *santa Caterina,* quando essa è messa *tra due ruote, ven-*

---

1) *S. R.*, vol. III, pag. 350.
2) *Id.*, vol. III, pag. 265.
3) *Id.*, vol. II, pag. 459.
4) *Id.*, vol. II, pag. 420.
5) *Id.*, vol. II, pag. 432.
6) *S. R.*, vol. II, pag. 436.
7) *Id.*, vol. III, pag. 378.
8) *Id.*, vol. II, pag. 190.
9) *Id.*, vol. II, pag. 251.

gono due angeli sopra lei: nella *santa Dorotea,* quando ella è giunta *alla giustizia, apparisce subito un fanciulletto con un piatto in mano di rose e di mele, e presentale a lei a nome dello Sposo divino,* ed ella lo saluta chiamandolo *paraninfo del celeste trono:* nella *santa Agnese* un angelo *con una vesta bianca e dipinta a soli* copre la nudità della martire. Appena il martirio è compiuto, gli angeli scendono dal cielo per recare alla vittima il segno di vittoria; nella *sant' Agata* i messaggeri dicono:

O sposa di Gesù, Agata santa,
Ecco la palma e la degna corona,
Che recherai nel ciel dove si canta,
E fassi festa della tua persona.

Nella *santa Cecilia, l' angelo dà la palma del martirio a Cecilia e partesi.* Poi quando la spoglia giace esamine, gli angeli discendono dal cielo cantando, e pur cantando risalgono al cielo,[1] recando l' anima de' confessori di Cristo entro una nuvola. *Mentre che vengon giù,* dice la *sant' Agata, gli angeli dicono:* Vienne, sposa diletta.... *Quando vanno in cielo, gli angeli dicono in sul modo di* Gesù fammi morire: *Godi nel cor giulio.* Nella *sant' Agnese: Morta santa Agnesa, l' anima è portata in cielo dall' angelo, cantando:* Vienne, sposa diletta. Nella *santa Cicilia: Il cielo si apre, e gli Angioli vengono per l' anima e portanla in cielo.* Gli Angeli, nella *Maddalena,* la pongono *sopra una nugoletta, la quale è tirata verso il cielo, e cantano.*[2] Nè solo scortano al cielo, ma anche al Limbo, come nel *Saul: Viene gli angioli, e portano via il corpo suo a Limbo, cantando.*

Come, secondo l' idea religiosa cristiana, Dio è sommo bene, così è autore del male e signore dell' Inferno Satanasso, al quale

---

[1] Ne' Misteri francesi gli angeli, quando scendono dal cielo, cantano sempre. *Gabriel disons ce rondel Qu' apris avons tout de nouvel: M. N. D.,* I, 324; *Alons m'en chantant tout ensemble le rondes qui est bel et dous: Ib.,* II, 329; *Gabriel, chantons par musique Gaie et jolie: Ib.,* III, 37. Dio nell'*Amis et Amille,* dice loro: *Or avant! chantez, mes amis, En alant là:* MONTMERQUÉ ET MICHEL, *Théâtre franç.,* pag. 261. E nel *saint Ignace: Et en alant, selon l'usage, De voiz angélique chantez:* ID., pag. 285. Ed è sempre Dio e la Vergine che rammentano loro di dover cantare: vedi ID., pag. 302, 318, 353, 360, 363, 457, 468, 523, 561, ecc., e Maria si compiace de' loro canti: *Telz chans me sont doulce leçons, En les oyr tant me deport: M. N. D.,* III, pag. 58.

[2] *S. R.,* vol. I, pag. 418.

i diavoli servono, così come gli angeli all'Eterno Padre. La Rappresentazione, ove tanto spesso si trovano a contrasto fra loro i principj opposti del bene e del male, come non poteva far a meno de' personaggi divini, così neanco poteva andar priva de' personaggi diabolici; e Satana ed i suoi ministri[1] vi hanno parte frequente e rilevantissima.[2] Come e perchè il rejetto dal cielo operi nel dramma sacro, ei stesso lo dice in questo luogo della Rappresentazione di *sant'Antonio:*

Compagni mia, da po'che siam cacciati
  Senza ragion da quel celeste regnio,
  Dove no' fummo sì nobil crëati,
  Veduto che gli ha fatto altro disegnio
  Che sieno a l'uomo nostri luoghi dati,
  Mi sento consumar d'invidia e sdegnio:
  Ogni modo trovare a noi bisognia
  Che dopo il danno non abbiam vergognia.
Però convienci usar tanta malizia
  Che molti pochi ve ne possa andare:
  Chi ci ha cacciati è pur somma giustizia,
  E que'che peccan non vorrà salvare;
  Se e' morranno nella lor nequizia
  In tenebre con noi gli farà stare;
  Però faremo a lor far de' peccati,
  Chè sien con esso noi tutti dannati.[3]

---

[1] Qua e là troviamo i nomi de' principali Diavoli. Nel *Teofilo* (*S. R.*, vol. II, pag. 455): *Farfalletto;* nel *Miracolo di Nostra Donna: Malatacca e Libicocco.* Rimembranze dantesche offre quest'ottava del *Lazaro ricco e Lazaro povero:*

Venite qua, Ciriatto e Calcabrino
  E Farfarello e Rubicante pazzo,
  E Barbariccio fiero malandrino,
  E Malerba, Testione e 'l gran Canazzo,
  E Barbicon ch' à viso di meschino,
  E altri assai ch' àn di mal far sollazzo,
  Quei che da Dio fùrno già maladetti:
  Nel fuoco ognun quest' anima ora getti.

[2] Pel Diavolo nel Mistero francese, v. P. De Julleville, I, 271 e segg., nonchè H. Wieck, *Die Taufel auf d. mittelalterl. Mysterienbühne Franckreichs,* Leipzig, Hirschfeld, 1887; e L. Wirth, *Der Stil der Oster- und Passionsspiele bis zu XV Jahrh.,* Halle a/s, 1888, pag. 29 e segg., pel dramma sacro tedesco.

[3] *S. R.*, vol. II, pag. 41.

Il Diavolo per ingannar gli uomini prende diverse forme: ad *Eufrasia* si presenta sotto l'aspetto del suo sposo,[1] a *sant'Onofrio* sotto quello di un romito,[2] al *Pellegrino* come l'apostolo sant'Jacopo;[3] ma il più delle volte è riconosciuto pel *lupo rapace* ch'egli è, e fugato o da colui stesso ch'e' vuol trascinar al male, o da qualche angelo inviato in soccorso da Dio. Dinanzi all'innocenza, egli perde le forze: *Santa Julana lo lega, lo mena innanzi al Prefetto, e battelo forte per la via, mentre lui gridando e raccomandando dice:*

> Miser'a me! vituperato sono,
> Chè più non arò forza co' cristiani.

Nella *santa Margherita* apparisce dapprima come dracone, ma la Vergine lo pone in fuga, dicendogli:

> Per la virtù di questa santa croce,
> Parti di qua, bestia cruda e feroce.

E quando torna *in forma d'uomo con le corna in capo*, la santa *lo piglia pel collo e gittalo in terra, ponendogli il piè sopra il collo.*[4]

Peggio è quando vien costretto a confessar Cristo, come nella *sant'Apollonia*, quando *escie dall'idolo spezzandolo, e con grande strepito esclama:*

> O miseri mortali, e' mi conviene
> A mio dispetto confessare il vero.
> Cristo Jesù è Dio e sommo bene
> Che regge l'universo col suo impero,
> Com'Apollonia vi predica e tiene
> Con pura fede e animo sincero.
> Noi siam dimòn che in questi idoli stiamo,
> E con nostre risposte v' inganniamo.
> Perchè da quello Dio nel tempo primo
> Crëati fummo spirti degni e belli,
> Ma per superbia da lui ci partimo,
> E per invidia siam fatti sì felli,

---

1) *S. R.*, vol. II, pag. 305

2) *Id.*, vol. II, pag. 387.

3) *Id.*, vol. III, pag. 421.

4) *Id.*, vol. II, pag. 135.

Che non vorrem ch' a quel loco sublimo
Salissi voi, dove noi siam rubelli;
Però ci assottigliam con nostro ingegno
Di condur voi al nostro miser regno.

Quando però il diavolo ha nelle mani un peccatore, ne fa governo tristissimo e spietato: chè niuna forza maggiore della sua vi si oppone. Così nella *sant'Agnese* in forma di *nero* si precipita sul figliuol del Prefetto, e *gittalo in terra e affogalo e strangola;* nella *sant'Agata* due diavoli s' impadroniscono del tiranno e ne fanno strazio, come se fossero vendicatori delle offese recate a Dio: Graffione, l'un d' essi, così incita il compagno:

— Ahi ribaldo, che hai battuta e scossa
Agata giusta e sì fedel cristiana!
Tu ne verrai fra noi in carne e ossa,
Vissuto male e nella fè pagana.
Fa presto, Boccadorso, una gran fossa,
E io 'l piglierò qui per ogni mana,
E gitterollo giù con gran fracasso,
E andrà nelle branche a Satanasso. —
— Graffion, la fossa è fatta: gettal giue
Questo crudele iniquo e scellarato,
Sempre ribello al nome di Giesue,
Chè senza scusa debbe esser dannato. —

Nel *Miracolo del pellegrino Cassiodoro* il Diavolo piglia *l'anima del Re* suicida, e *posala in terra avendo un mazzo di scope in mano, e dice:*

Tu se' qui in mia balìa, i' t' ò 'n governo:
Fuggi se puoi, o se vuoi gridar, grida:
Innanzi ch' i' ti meni nell' Inferno,
Vo' prima fare a cuopriciccia e fida.

E l'*anima stracciandosi el viso e' capelli, dice:*

Sia maledetto el gaudio sempiterno!
O corpo, non ti truovi a queste strida!
Quand' i' dicevo: Deh! non far, non fare,
E tu voleste e' vizi seguitare!

Nel *Teofilo*, poichè a Belzebù è uscita di mano la preda agognata, e' se la prende con il mago che era stato mezzano fra lui e il peccatore convertito, e insieme co' suoi ministri Malatacca e Farfarello lo porta alla calda stanza, dopo averlo ben ben bastonato: e il popolo doveva ridere nel veder un ebreo malmenato dal Demonio.[1]

Il Demonio si trova spesso a contrasto con chi è da più di lui, e allora dispiega tutta la forza del suo perverso intelletto. Vedremo più oltre come ci sieno de'componimenti nella letteratura drammatica italiana, e generalmente nella medievale cristiana, de'quali è argomento proprio un conflitto fra il principio del male, rappresentato nel Diavolo, e quello del bene in forma di Cristo, Maria o un angelo. In alcune Rappresentazioni questo stesso concetto si rinviene, ma in foggia di semplice episodio. In una Rappresentazione malamente intitolata *Contrasto di Belzabù e Satanasso*, e che è un rozzo composto del dramma de' Profeti di Cristo, e della liberazione delle anime dal Limbo,[2] Satana contende al Salvatore le porte del suo regno:

> O Satanasso, ora fa tosto aprire
> Queste porte che hai fatto serrare.

E il nemico:

> Queste porte aprir non ti vogliamo,
> Perchè noi non sappiamo chi tu ti sia.

Fattosi conoscere per chi egli è, non però Satana vuol render la preda a Cristo:

> Tu sai ben, Jesu, ch'io guadagnai
> Adamo, primo uom, per mio sapere,
> Lasciato possedere tu si me l'hai
> Senza niuna lite o questione avere...
> Deh! tu sai ben che la legge conciede
> Che chi possiede in pacie pur trent'anni,
> Che sia suo ciò ch'egli possiede,
> E questo nella legge tu 'l comandi;
> Posseduto ò Adamo mio seguacie,
> Cinque migliaja d'anni in pacie.

---

1) *S. R.*, vol. II, p. 466.

2) *Cod. Riccard.* 1700, carte 78, fine del sec. XIV, o primordj del sec. XV.

Ma la prescrizione fu interrotta dagli annunzj de' Profeti: e dopo aver contrastato il terreno a palmo a palmo, Satana è costretto a piegar dinanzi a Cristo: solo vorrebbe che almeno prendendosi gli uomini gli lasciasse le donne: il che, ben si capisce, non gli è consentito:

> Nè femmina nè uomo aver potresti
> Di questa giente ch'avevi serrate.

Che questo fosse secondo la tradizione religiosa, non credo: era piuttosto conforme a certi istinti popolari; e questa pretesa di Satana di tenersi le donne, doveva senza dubbio muovere l'ilarità del pubblico.

Nell'*Abele e Caino,* appena commesso il fratricidio, innanzi la spoglia del primo morto si presentano il Diavolo e l'Angelo, e il Diavolo riconosce che quella non può esser sua preda:

> Angel di Dio, non ti vo' contrastare
> L'anima di costui, chè certo è giusta....
> Menala via, che ben merita andare
> A quella gloria, dove Iddio ha posto
> Le siede insieme per tutti e' beati,
> E noi, diavol d'inferno, siàn cacciati.

L'angelo lo licenzia, dicendogli: *Diavol, vatti con Dio,* e lo rimprovera d'aver tentato Caino a *far micidio.* Ma quando Caino cade morto, il Diavolo torna, e dice all'angelo:

> Angiel di Dio, non mi voler far torto,
> Perchè costui è nostro giustamente,
> E però come mio, meco nel porto:

e l'angelo acconsente. Poi quando Lamech, indotto in errore dal fanciullo ed ucciso Caino, si vendica su chi gli ha fatto commetter l'omicidio, allora è più difficile conoscere a chi spetti l'anima del defunto. Il Diavolo dice:

> L' anima del fanciul debbe esser mia....
> Non voler esser suo soccorso e guida,
> Chè chiaro è che l'è suto omicida.

L' angelo esce da' gangheri, e usa un linguaggio che a' dì nostri si direbbe *poco parlamentare:*

Nemico rio dell'umana natura,
Porco serpente. . . . .
Quest'anima innocente è tutta pura.....
E perchè non lo mosse pensier rio,
La sua innocenzia la conduce a Dio.

Ma il Diavolo obbietta, che non v'à da scusarlo, come si farebbe d'un vecchio, al quale la vista si fosse ottenebrata: ed ei merita l'inferno pel suo peccare,

E prestamente io ve la vo' portare.

Se non che non riesce a nulla, e l'angelo gli prende quell'anima per condurla in cielo.[1] Invece nel *Lazaro ricco e Lazaro povero*, al momento in che muore l'Epulone, al suo buon angelo non rimane se non da deplorarne la triste fine, e riconoscere che il Diavolo ha ragione di volerlo per sè:

Ohimè! quanto ti dissi e consigliai
Che tu vivessi al mondo costumato!
Assai mi duole il tempo ch'i' ho perduto
A ricordarti la divina strada,
Da poi ch'io non ti posso dare ajuto,
E' pur conviene che all'Inferno vada!

Ma contro Maria le armi diaboliche sono prive di punta; e il verme infernale si dibatte invano nelle strette della sua trionfatrice. Nel *Miracolo di Nostra Donna*, egli è obbligato mal suo grado a lasciar la preda:

Da poi ch'i' sono stretto, e da te tocco,
E' mi conviene ogni cosa contare....
O infelice a me! o dura sorte,
Più non mi stringer, Madre di Gesù.

Nel *Teofilo* a nulla vale la carta ch'egli si è fatta scrivere,[2] e che la Vergine lo costringe a restituire:

---

[1] Ora questo *Contrasto* è stato stampato per intero dal ROEDIGER, *op. cit.*, pag. 60.

[2] Frequenti sono nelle Leggende medievali queste carte fra un uomo e il diavolo, per le quali taluno obbliga a prezzo di onori e voluttà mondane l'anima propria al nemico. Vedi il *Teofilo* (*S. R.*, vol. II, pag. 475), e consulta in proposito il VON DER HAGEN, *Gessammtabent.*, vol. III, pag. CLXVI e segg., e il FALIGAN, *Des formes iconograph. de la lég. de T.* (*Rev. trad. popul.*, V, pag. 1 e segg.). Notissima è la leggenda di Fausto: ma secondo l'opinione popolare anche due Pontefici avevano dovuto la loro

Tu sai pur chiaro, misero dolente,
Che Dio con la sua bocca ha già parlato:
Che qualunque ora il peccator si pente,
Gli è rimesso ogni ingiuria e perdonato;
E Teofilo ha pianto amaramente
Il gran fallire e il suo crudel peccato:
Però dammi la carta ch'e' ti dètte,
Chè 'l mio figliuol in ciel fra' buoni il mette.

Invano egli assevera che la cessione dell'anima propria fattagli da Teofilo è premio di servizj resi:

I' ho costui d'un gran piacer servito
Che mi richiese, i' non ne lo pregai.
Di che son io da lui restituito
Della fatica che per lui durai?

---

dignità a patti diabolici. L'uno fu Silvestro II: e in quell'età grossa la sua scienza di matematica e fisica fu cagione all'accusa; l'altro fu Alessandro VI, che i misfatti resero ben meritevole di cosiffatta taccia. Odasi dal MATARAZZO come fra il volgo si sparse notizia della sua morte: *Io non vorria alcuna cosa preterire, ma io temo e dubbito de descrivere la morte del Papa, commo m'è stata narrata: pure, parcente Deo, io la descriverò. Commo el Diavolo in forma de abbate andò al Papa, e manifestandose chi lui era, lo richiese che andasse con lui, perchè era suo. Allora el Papa replicò che non era suo, nè voleva essere, ma el Diavolo illo tunc li mostrava una scritta per mano propria del Papa, la quale el Diavolo aveva ben conservata, e quella ad uso de buono procuratore li fè ricognosciere, primo e ante omnia: la quale contineva, che se per sua malizia el faceva far Papa, li prometteva l'anima sua: e el Diavolo ancora li aveva fatta scritta de mano propria farlo Papa a certo tempo: ma el Papa non aveva ben letta e immaginata la scritta, che el tempo più presto junse che lui non crese: e in questo se redussero a contrastare e litigare el tempo venuto o no, benchè in tra loro fusse la scritta e patte chiare: pure ognuno era ligista e canonista. Vedendo el Papa esser molestato da sì grande inimico, e non trovare accordo, armosse d'arme forte, ciò fu del corpo de Cristo e de altre reliquie sante: e per allora el Diavolo se partì. Et per poco spazio de tempo, el Papa amalò e murì, in modo che dopo la morte sua, mentre stette in San Pietro, c'era rumore grandissimo la notte, e dice uno terribile e gran cane negro sempre andava la notte per la chiesia, e che le Murate non ve poterano nè poddero più stare in quello loco. Et levate che fûrno da dosso suo li reliqui, non fu più visto nè el corpo nè el cane, e ogni cosa sparì*

Ma al nome di Cristo egli non resiste e fugge maledicendo, e abbandonando la carta di promissione.[1]

Quantunque personaggio assai importante, il Diavolo non ha però nella Rappresentazione italiana quella parte principalissima che gli è data nel Mistero francese; nè fra noi troviamo quelle scene di *grande diablerie* o di *petite diablerie*, che si rinvengono ne' drammi oltramontani. Gli angeli decaduti, *tous capparassonez de peaulx de loupz, de veaulx et de bèliers*, come li descrive il Rabelais, *passementèes de testes de mouton, de cornes de bœufz et de grandz havetz de cuisine, ceinctz de grosses courroies, esquelles pendoyent grosses cymbales de vaches et sonnetes de muletz, à bruit horrificque*,[2] dovevano destare sulla scena francese una impressione più di riso che di terrore,[3] che non ci pare muovessero in Italia, dove la loro introduzione nel dramma

---

via: si credere dignium est: Cron. Perug., vol. II, pag. 222. Abbiamo recato questo brano del cronista, perchè potrebbe essere il sunto, o almeno l' embrione, di un qualche componimento più o meno drammatico sparso fra il popolo nella morte del Borgia.

[1] *S. R.*, vol. II, pag. 464.

[2] *Pantagruel*, lib. IV, cap. 13.

[3] Ma nel dramma della Passione, s'intende bene, il diavolo era personaggio tragico: e non è senza pregio ciò che dice Lucifero nella *Passion* del Greban: *Quand est de mes ris et mes chans Ilz sont malheureux et meschans: Ma noblesse et ma grant beaulté Est tournee en difformité, Mon chant en lamentacion, Mon ris en desolacion, Ma lumiere en tenebre umbrage, Ma gloire en doulereuse rage, Ma joye en incurable dueil; Ne demeure que mon orgueil Qui ne m'est mué ne changé* (p. 47). Dicesi altrettanto del canto de' diavoli: *La dure mort eternelle C'est la chançon des dampnés: Bien nous tient a sa cordelle La dure mort eternelle: Nous l'avons desserry telle Et a luy sommes donnés: La dure mort eternelle C'est la chançon des dampnés* (pag. 49). Ma se Lucifero serba qualche grandezza, Satana e gli altri diavoli si prestano al comico. Così Satana confessa la propria impotenza: *Je ne sçay que c'est de mon fait Ne quel deable me contredit; Je suis le deable plus maudit Que soit es infernaulz abismes; Je faulx a tous mes sillogismes: Pourchasser ne scay trahison Qui puist venir a meurison: Je vois, je tourne, je tempeste, Je me romps le groing et la teste Et si ne fais chose qui vaille, Ne jamès je ne ches a taille De ce faulx Jhesus engigner: Et brief il n'y vault le grongner, Je m'en vois en enffer le cours A Lucifer querre secours, Combien que je seray froté Cent contre ung* (pag. 224). E infatti in inferno, per ordine di Lucifero, è preso e bastonato.

sacro era ad ogni modo meno frequente. L'uso quasi obbligato di queste scene diaboliche nel Mistero, e la molta ampiezza che loro si concedeva, doveva necessariamente finire in Francia col mutare il Demonio in un personaggio comico, e far delle *diableries* intermezzi da ridere:[1] quando invece nella nostra Rappresentazione il Diavolo meglio conserva il suo carattere primitivo e consacrato di avversario d'ogni bene. Notiamo il fatto, senza affermare tuttavia che per questo lato la Rappresentazione italiana stia sopra al Mistero d'oltralpe: è soltanto una differenza, della quale va tenuto conto, nel giudizio comparativo delle due maniere drammatiche.

XII

PERSONAGGI SIMBOLICI NELLE SACRE RAPPRESENTAZIONI

Ma quello in che oseremmo affermare essere l'Italia superiore alla Francia, sarebbe nel non avere il nostro teatro sacro la forma drammatica della *Moralità*.[2] Potrebbe a prima vista sembrare non formare titolo di superiorità il mancare interamente

---

[1] Nei *Trois Doms* una scena diabolica ha forma di parodia, ed è là dove Lucifero porta l'anima dell'imperator Severo in inferno. Lucifero dice ai diavoli: *Chantez pour luy* Libera me *Selon l'organe infernalle, Criant:* Lucifer, audi me, *Me priant que tout vif l'avalle.* E Proserpina cantando: *Soit Severe dedans bouté:* e i diavoli: Lucifer, exaudi me. Proserpina: *Fuit iste un grant tirand*: e gli altri insieme: Lucifer, exaudi me. Lucifero: *Serpans, dragons, tout maintenant, Crapaux, lezars, pour poyement Aura, reduys en bon pasté.* E tutti insieme: Lucifer, exaudi me, ecc. (pag. 377). E quando arriva in inferno l'anima di Geta, Proserpina propone di servirla a cena a Lucifero in cipollata (*a la sibollette*) e, se non gli piace, a *la vineygrette,* o come dice Belzebù, *a la saulce lamproye* (pag. 455).

[2] LEROUX DE LINCY ET FRANCISQUE MICHEL, *Recueil de Farces, Moralités et Sermons joyeux,* Paris, Techener, 1837, 4 volumi; VIOLLET LE DUC, *Ancien Théâtre français*, vol. VII, Paris, Jannet, 1855; FOURNIER, *Théâtre français avant la Renaissance, Mystères, Moralités et Farces,* Paris, Laplace, s. a. Vedi sulle *Moralités*, P. DE JULLEVILLE, *La Comédie et les mœurs en France au m. age,* Paris, Cerf, 1886, pag. 78 e seg.

di un genere teatrale, se appunto non si trattasse di una forma vuota e falsa, quale è quella che in Francia fu coltivata dai *Clercs de la Bazoche.*[1] Costoro, indulgendo al genio nazionale, che si compiaceva già da gran pezza ne' poemi didattici con personificazioni di enti astratti, dalle proprie consuetudini di dispute curiali trassero fuori cotesto genere, nel quale idee, nozioni, fatti, oggetti raffigurati in personaggi, si pongono fra loro in drammatico conflitto. Certo questa invenzione spesso si prestava all' insegnamento morale, più spesso agl' intenti satirici; ma gli stessi Francesi, chi voglia giudicare spassionatamente, vorranno convenire esser quello un teatro, del quale il generale concetto è precisamente opposto alla vera idea drammatica, e i monumenti rimasti, con tutto che vi si trovi qua e là qualche pizzico di gallico sale, sono la più scipita cosa del mondo.[2]

L' Italia intese diversamente fin dai primordj della sua letteratura e in altro modo applicò alla poesia le forme allegoriche: e basta porre a confronto fra loro i due maggiori poemi de'nuovi volgari del *sì* e dell' *oïl*, la *Divina Commedia* e il *Roman de la Rose*, per toccar con mano cosiffatta differenza. Nel romanzo di Guglielmo de Lorris si dà corpo ed entità a concetti meramente intellettuali, sicchè *Danger, Malebouche, Félonie, Bassesse, Haine, Belaccueil, Doux-regard, Déduit, Joliveté, Jeunesse,*[3] e mille altre vane denominazioni divengono

---

[1] FABRE, *Études historiques sur les Clercs de la Bazoche*, Paris, Potier, 1856.

[2] Col risorgere degli studj classici vi fu in Francia una naturale reazione contro questo vuoto simbolismo, e il GREVIN nel prologo della *Trésorière* così si volge contro i suoi predecessori: *Ils introduisirent la Nature, Le Genre humain, l'Agriculture, Un Tout, un Rien et un Chacun, Le Faux Parler, le Bruit Commun, Et telles choses, qu'ignorance Jadis mêlait parmi la France.*

[3] Nella *Moralité de Bien-Advisé et Mal-Advisé*, troviamo fra i personaggi *Témérité, Tendresse, Oysance, Rébellion, Confession, Occupacion, Aulmosne, Jeusne, Oracion, Regnabo. Regno, Regnavi, Mallefin, Mallemeschance, Jeusne, Hoquellerie, Houllerie* etc., in tutto, cinquantanove personificazioni: v. P. DE JULLEVILLE, *Répertoire* ecc., pag. 39; nella *Moralité de l'homme juste et l'homme mondain*, ottantaquattro, che discorrono per trentamila versi, e sono *La Chair, l'Honneur mondain, Larrecin, Reproche, Infameté, Desconfort, Impacience, Labeur,*

viventi e operanti personaggi, sicchè si direbbe quasi che i filosofi realisti avessero voluto vincere i nominalisti anche nel campo della poesia, dando esistenza concreta agli universali, e trasportandoli rivestiti di una spoglia palpabile in sul teatro. Nella *Divina Commedia*, invece, i personaggi storici, contemplati nella lontananza de' secoli o accresciuti e glorificati dalla immaginazione e dall'affetto, si mutano in simboli di astratte virtù e di mentali concezioni; Virgilio è immagine della umana ragione, e Beatrice della scienza divina. Il simbolismo poetico italiano si muove, dunque, dal fatto per risalire all'idea, quando invece il simbolismo poetico francese vanamente si affatica di comunicare movenze, e spiriti di vita pari all'umana, alle più impalpabili forme e qualità de' corpi, alle più astruse e vuote categorie del pensiero.

Questa diversa tendenza delle menti di là e di qua dalle Alpi, questo diverso avviamento preso dalla poesia ne' due paesi, diede alla Francia la farragine di drammi allegorici che sopra

---

Confession, *Contriction*, *Satisfaction* etc. (v. *Ibid.*, pag. 68); in quella dell'*Homme pécheur* le personificazioni sono sessantadue, e v'ha fra gli altri *Desperation-de-pardon*, *Honte-de-dire-ses-pechées*, *Crainte-de-faire-penitence*, *Esperance-de-longue-vie* etc. (*Ibid.*, pag. 72); nel *Nouveau Monde*, satira contro l'abolizione della Sanzione Pragmatica, troviamo *Benefice grant*, *Benefice petit*, *Pragmatique*, *Election*, *Nomination*, *Vouloir extraordinaire*, *Provision apostolique*, *Collation ordinaire* etc. (*Ibid.*, pag. 87); nella *Condamnacion de Bancquet*, troviamo *Disner*, *Soupper*, *Je-pleige-d'autant*, *Je-boy-a-vous*, *Appoplexie*, *Paralisie*, *Esquinancie*, *Epilencie*, *Jaunisse*, *Gravelle*, *Saignée*. *Diette*, *Pillule*, *Clistere*, etc.: vedi Fournier, *Théâtre français avant la Renaissance*, etc., pag. 216. Nella *Moralité de l'homme pécheur* parla le *Limon de la terre*: Parfait, *op. cit.*, vol. III, pag. 89. In una *Mort d'Abel* del secolo XVII, un personaggio vestito di rosso, che sopra un carro velocemente passava e ripassava pel palco, gridando *vendetta vendetta*, rappresentava il sangue di Abele: vedi Celler, *Les décors, les costumes et la mise en scène au XVI siècle*, Paris, Liepmannssohn, 1869, pag. 16; ma già nel *M. du V. T.*, I, 105 troviamo *La voix du Sang qui prie a Dieu, et ne la voit on point*. Questi personaggi simbolici naturalmente erano vestiti e accomodati secondo la loro particolare natura. Così di *Malle-fin* è detto: *Notez que Malle-fin doit avoir grandes mammelles comme une truye, et y doit avoir beaucoup de petits diabletons qui la suivent tout ainsi comme les petits cochons suivent leur mère*: Parfait, *op. cit.*, vol. II, pag. 138.

abbiam mentovati, e fece sì che in Italia nulla si avesse di simile, o a dir meglio assai poco, come ora vedremo proseguendo nelle nostre ricerche, e parlando poi de' *Contrasti*. Nè ci pare notevole eccezione al fatto per noi affermato il trovare in qualche Rappresentazione alcune personificazioni particolari, come sarebbero la *Pace*, la *Misericordia*, la *Giustizia*, la *Verità* nell'*Annunziazione;*[1] nel *sant'Antonio*, gli Spiriti dell'*Accidia,* della *Gola* e della *Fornicazione,*[2] e nel *Figliuol Prodigo* di Antonia Pulci, tutti i peccati mortali in figura di *sette compagnoni,*[3] perchè si potrebbe dire che il sentimento religioso avesse già a tutte queste virtù e vizj dato come una corporale entità. Ma fuori che in questi casi, la Rappresentazione non adopera personaggi che non sieno storici e tradizionali, nè ad altri presta la vita del dramma se non a quelli che l'ebbero sulla scena del mondo.

Le sole eccezioni che possiamo registrare, sono una di genere burlesco, l'altra di metafisica spirituale. La prima è la *Rappresentazione e festa di Carnasciale e della Quaresima,* che, *nuovamente ristampata,* possediamo in una edizione in quarto di sei carte *in Firenze l'anno MDLIIII del mese di aprile,* preceduta da una *Frottola di Carnasciale.*[4]

Non sarà discaro al lettore, che da noi si faccia una breve analisi di questo singolare componimento. L'Annunziazione è fatta, come nel dramma sacro, da un Angelo, il quale promette agli spettatori, che staranno silenziosi, ch'e' vedranno le *pruove*

---

[1] *S. R.*, vol. I, pag. 182.

[2] *Id.* vol. II, pag. 42.

[3] Nel *Vitello sagginato* il cassiere del padre, dal quale il Figliuol prodigo riceve la sua parte del patrimonio, ha nome *Libero Arbitrio;* i servitori del padre si chiamano *Speranza, Provvedenza, Allegranza;* i sette compagnoni sono *agguagliati ai sette peccati mortali.*

[4] Vedi BATINES, *Bibliografia*, pag. 78. È stata ristampata da L. MANZONI nel *Libro di Carnevale dei sec. XV e XVI,* Bologna, Romagnoli, 1881, pag. 87. Più antico è il Contrasto *de Carnisprivium et die Veneris* in dialetto genovese, stampato da E. G. PARODI nell'*Arch. glottol. ital.*, X, 135. Il sig. V. ROSSI nella sua edizione delle *Lettere* del CALMO, Torino, Loescher, 1888, pag. 350, ricorda una inedita *Altercazione tra la Quaresima et il Carnevale qual sia di loro il tempo più adatto agli studj:* roba del sec. XVII.

Di Carnasciale e di sua strana vita,
Come in sul fuoco fe' di qua partita.

Carnasciale si presenta al pubblico *in sedia*, come i Re delle Rappresentazioni, *con una collana di salsiccie e con un fiasco in mano*, e si volge a' suoi baroni, perchè gli spieghino un sogno che ha avuto nella notte, e nel quale gli è parso che altri gli volesse tòrre lo stato: investighino, dunque, coll'arte loro se ciò è vana illusione o tristo presagio. I due consiglieri Cappone e Berlingaccio si pongono all'opera, e la loro consultazione in latino grosso e senza senso, come quello degli Astrologi e Medici delle Rappresentazioni, doveva certamente destar il riso negli ascoltanti. Cappone così consulta:

Quamquam fecerunt omnia quecunque
Et mihi ministravit cujus fecit
Quoniam conabor et manus dunque
Et veneri venero mihi legit.

E Berlingaccio:

Fregias, Fregias, in Infernus quantunque
Virgilius Galieni cum scriverit
Legabuntur legemini portare
Cujus cujus perpetua in vulgare.

Dal che si desume, che, secondo Cappone, lo stato di Carnasciale è minacciato da grave pericolo, e, secondo Berlingaccio, il suo regno invece sarà accresciuto e glorificato. Naturalmente questa risposta è più accetta al signore, che volgendosi al suo scalco così esclama:

Tu se' ben dotto; or dàgli ber col fiasco;

e manda a chiamare il cuoco, perchè infligga un castigo a Cappone, che ha osato minacciargli guai. Il cuoco non vorrebbe venire:

Che diavol vuole? io ho a schiumar la pentola....
La gatta farà danno: odi ch' i' sentola,
E saperrà di fumo quello arrosto.

Ma il sire infellonito vuol punire l'audace cortigiano, e ordina al cuoco di portargli vivande stantie, che Cappone, posto ginocchioni, dovrà trangugiare:

Mangia su, ribaldone, queste cose,
Chè la tua astrologia non sa vedere;
Tu mi dicevi cose dispettose,
E mescer ti farò mezo il bichiere;
Tu mi portavi novelle odïose,
A tavola mai più non hai a sedere.

Terminata la strana penitenza, Carnasciale ordina al cuoco di farlo godere e trionfare con cibi squisiti:

Cuoco, vien qua: provvedi per un mese
Tordi, fagiani, lepre e be' capponi,
Ch'io vo' godere, e vo' far buone spese,
E voglio starne. conigli e pipioni,
E vin d'ogni ragion senza contese;
Fa polpette, tortelli e maccheroni,
Ch'io vo' che tutti noi mangiamo a macco,
E per la bocca poi votare il sacco.

E il cuoco risponde:

Signore, io tengo in pronto la cucina
E fo venir le cose infin d'Egitto;
Io ti farò goder sera e mattina,
E per un mese o più provvisto ho il vitto,
E d'ogni spezierìa ho una mina:
Io non ti parlo simulato o fitto:
E trenta balle v' è di fegatelli,
E tredici tegami di tortelli.

Intanto Glauco, re de' pesci e imperatore del mare, manda per un corriere una lettera a madonna Quaresima, denunziandole l'albagìa di Carnasciale. Adunato il consiglio, viene stabilito di mandargli un ambasciatore per invitarlo a resipiscenza:

E di' che venga a me senza indugiare
Con la correggia al collo prestamente,
Ch'io non vo' più sua vita comportare.

Gli ambasciatori Chiovo e Bucchiante recano il messaggio della loro signora, e insieme gli universali lamenti contro di lui:

Molti signori e gente a noi son suti,
Dolgonsi assai di tua vita meschina,
E secondo tua vita disonesta,
Meriti il fuoco e vattene la testa,

Contemporaneamente arriva uno che reca a Carnasciale parecchi saggi di eccellente vino toscano:

Dio ti faccia godere, o Carnasciale;
Io t' ò portato saggi di più vino.
Questo è di Chianti, e par fatto sul sale,
E questo è da Bisticci, suo vicino;
Quest' è del Casentin, ch' è naturale,
Che con un pan se ne berrebbe un tino:
E questo è vin d'Anghiari e del Padule,
Quest' è vin da l'Ancisa del mezzule.
Quest' è dolce, che par di coloquinta,
E ha un buono odor di marcorella,
Che par balsimo accóncio a farne tinta,
Che a ògni san torrebbe la favella.
Questò fa cader un senza dar pinta,
È dolce còm'assenzio dall'Antella:
E questi son la cima de' buon vini,
Che val la soma sedici quattrini.

Non ci vuol altro, perchè Carnasciale s'ingarzullisca, rinfrancandosi nell'aspettativa della sbornia che ha da prendere; sicchè agli ambasciatori risponde àlteramente:

E vo' far bella vita e buona mostra,
E viver magno quanto al mondo duro:
Chi ben vive, ben muore.

Allora la Quaresima manda un bando per raccoglier soldati

Da batter Carnasciale e il suo pensieri,
Chè a sacco e fuoco lui voi metterete,
E tutti ricchi a casa tornerete.

Nella Frottola che precede, ma che ha carattere narrativo, non drammatico, le schiere non sono di soldati veri, ma di cibi che si usano nella Quaresima. Il primo manipolo si compone di bietole, spinaci, porri con le foglie verdi, cipolle e ramolacci sotto il capitan Cavolo. Il secondo è di ceci bianchi e neri, cicerchie e fagiuoli sotto il gonfalone della Fava. E il terzo, comandato dal Luccio, annovera nelle sue file tinche in peverata, granchi arrosto, pesci salati e gamberi con le scale per prendere il castello di Carnasciale. Nella Rappresentazione invece, ma forse con minor arguzia, sono veri e proprj soldati di ventura, i quali così parlano di sè e delle proprie prodezze:

Noi siam bravi a credenza, sgherri e bari,
E di quindici o men tegnam lo 'nvito.
Io son chiamato il Taglia, a farvi chiari,
E questo della lancia fu romito:
E or con meco egli è fatto assassino,
Che spoglieremmo Dio per un quattrino.

La seconda schiera così si annunzia:

Noi siam, come vedete, quattrocento,
E io mi fo chiamare il Mangia spade,
Ch'ogni battaglia ho vinto come vento,
E ho assassinato mille strade,
E 'n Francia svalligiai un gran convento,
E presi frati vecchi e d'ogni etade
E vendègli a Marsiglia ad un pagano,
E sbattezzàmi, e non son più cristiano.

Viene per terzo il capitan Guercio:

Capitan, se tu vuoi ch'io venga teco,
Io vo' dieci ducati, e vògli innanzi;
E meno meco el Frilla, el Mosca e 'l Cieco,[1]
E come gli ho gli vo' giocar con lanzi.
Io so far l'arte, e sappi che ton' greco
Vendei l'altrier, ma feci pochi avanzi,
Chè tutti que' danar m'ebbi a giucare:
Poi dètti la spogliazza a uno altare.

Quarto viene il Malizia:

Io son napolitan, detto il Malizia:
Il nome mi condanna alfin per tristo;
Io so far di quest'arte ogni tristizia,
E tolsi moglie, come piacque a Cristo;
Vendèlla al Capitan della milizia,
Ma prima fe' di duo figliuoli acquisto
Che gli gittai 'n un fiume a lor dispetto;
E or vorrei danar; quest' è l'effetto.

---

[1]) Forse questi erano soprannomi di persone conosciute nel popolo per maggiormente destare l'ilarità; e nella presente Rappresentazione sono ricordati, indubitatamente come persone note fra la plebe, un *Ferone che vende l'insalata* e un *Romolino* celebre cuoco.

Ultimo un Conestabile:

> Io vengo a voi, o Capitan di guerra,
> E ho meco una gente assai fiorita;
> El Frappa son chiamato in mare e 'n terra,
> E sai ch' i' ho compagni dalla vita:
> Tutti son stati birri; e ècci il Corra
> Che a mille polli o più tolto ha la vita.

Il capitano è contento di questa accozzaglia di mariuoli, e dice:

> Voi siete tutti gente pellegrina:
> Andiamo insieme a trovar la Regina.

Una spia avverte Carnasciale che le genti di Quaresima si muovono a' suoi danni, ed egli fa bandire che tutti i suoi sudditi si ritirino nel castello. Qui segue, non che abbia a far molto coll'argomento, ma per intrattenere piacevolmente il popolo, un intermezzo di contadini che raccolgono in fretta e furia i loro arnesi, per sottrarli alle branche dell'esercito invadente:

> Tita, va, to' la madia, e to' la stia
> E to' lo staccio, or ch'io me ne rammento....
> Cecco torrà il mortajo e quel pestello,
> E io torrò la pentola e 'l piattello....
> Togli il segol, la marra e' correggiati;
> Cecco torrà il bottaccio e 'l camicione,
> Le molli, la paletta e quel forcone.

Un contadino è preso da Mangiaspade, rubato de' danari, e bastonato; ma i suoi spogliatori non saranno lieti, perchè i danari che gli hanno presi erano falsi. Intanto l'esercito stringe d'assedio il castello di Carnasciale, e pianta l'artiglieria per spianarlo,

> Chè non vi resti sassi sopra sassi.

Quaresima in persona intima la resa al nemico, chiamandolo:

> Disonesto, ribaldo, e gran goloso,
> Ebbro, porco, tristo e lussurioso.
> Io non voglio a' tuo vizj perdonare,
> Chè la spada di sopra ti minaccia;
> Ma pur se vuoi la torta via lasciare,
> E seguitar di romito la traccia,

E 'n pane e acqua sempre digiunare,
E scalzo e nudo, e viver delle braccia;
Se questo fai, io ti perdoneròe:
E se tu non lo fai, t'abrucieròe.

Carnasciale risponde indispettito:

Io non vo' a niun modo abbandonare
La vita mia, ch' è tanto gloriosa:
Deh! fatti un poco in là, non mi apuzzare
Di cotesti agli, ingrata e dispettosa.

Alle parole tengono dietro i fatti; Carnasciale fa portare barili di vino e lepri e capponi per far più gagliardi i suoi, ma nulla gli giova; chè il castello è preso, ed egli stesso è menato innanzi a Quaresima, la quale lo condanna a morte:

E troveràti forse in questa notte
Ne l'Inferno a mangiar serpenti e botte.

Prima di morire chiede *un po' di merenda*,

Chè ne vada contento l'appetito;

ma il boja presenta a lui e al cuoco, che deve tenergli compagnia, un aglio, ch' è rifiutato alteramente:

Io per me vo' morir prima digiuno.

Intanto che si prepara il rogo, Carnasciale dà un mesto addio alla vita, e le memorie dell'allegra esistenza ch'egli ha menato, gli rendono più amaro l' istante supremo:

O benedette starne, e voi fagiani,
O martir salsiccion, per me battuti,
Io v'abbandono e lascio ai lupi e cani....
O dolce malvagìa, prego m'ajuti,
Chè sempre col trebbiano io t'ho amata!...
L'anima mia ti sia raccomandata.
O San Cappone, a te mi raccomando,
O degni vini, io fui vostro devoto,
O selvaggiumi, io vi vengo pregando,
Da poi che 'l corpo mio io sento vôto:
O lepre a marinaccio!...

Il boia interrompe queste enumerazioni, che ricordano il *Credo* di Margutte, gettando i due compagni nel fuoco, e il Diavolo ne viene a prender l'anima dicendo:

Io ho pur tanto ingegno adoperato
Che il re de' peccator porto all'Inferno.

Ultimo viene l'Angelo a moralizzare sul dolore che Carnasciale

In su quel fuoco avuto à' comportare:

e poi il pubblico è licenziato.

Evidentemente qui non abbiamo una *Moralità* sopra l'argomento di Carnevale e di Quaresima, ma un atto scenico che segnava la cessazione del primo e la venuta dell'altra;[1] ed è noto come da tempo assai antico siasi usato in Italia[2] raffigurar la Quaresima sotto forma di una magra comare incoronata di salacche e di fichi secchi, e Carnevale come un corpulento compagnone, che muore sul rogo[3] prima che cominci il regno della sua nemica. La Rappresentazione che abbiamo analizzata chiudeva certamente, con pompa spettacolosa, un Carnevale fiorentino del sedicesimo secolo.[4]

---

1) Una curiosa specie di contrasto fra Carnevale e Quaresima in forma di *parlamenti*, o dicerìe alternate ad invettiva reciproca, si trova nel *Parlamento et Epistola* di GUIDO FABA, grammatico bolognese del sec. XIII, e fu pubblicata dal prof. MONACI, *Rendic. dell'Acc. dei Lincei*, 16 dec. 1888. Carnevale e Quaresima furono i campioni di una giostra data in Bologna nel 1506 dal Bentivoglio, e descritta in una *Lettera* di SABATINO DEGLI ARIENTI (v. RENIER, *Gaspare Visconti*, Milano, Prato, 1886, pag. 104, estr. dall'*Arch. Stor. Lomb.*, XIII). Nello steccato innanzi al palazzo Bentivoglio entrarono il 23 febbrajo da un lato Carnevale dall'altro Quaresima *havendo ciascuno avanti quattro rodoleri et quattro targonieri et sei lanzaroli et dietro due squadre de homini d'arme et sei cavalli per squadra.... La Quaresima a cavallo, macro, in forma di ricchissima vecchia.... et da l'altra banda il Carnasciale in forma de homo grasso, tondo et colorito.* Combatterono insieme a lungo, e finalmente Carnevale prese e lacerò lo stendardo della Quaresima.

2) Nel secolo scorso usavasi in Palermo un castello del Re e della Regina di Carnevale, a cui davasi l'assalto, ed eravi anche un fantoccio di *donna vecchia* che doveva certo rappresentar la Quaresima. Vedi VILLABIANCA, in PITRÈ, *Usi e costumi.... sicil.* etc., Palermo, Clausen, 1889, I, 24.

3) Sul bruciamento di Carnevale in Sicilia v. PITRÈ, *Usi e costumi.... sicil.*, I, 98, e per l'Abruzzo, FINAMORE, *Credenze, usi e cost. abruzz.*, Palermo, Clausen, 1890, pag. 111.

4) Si può confrontare la nostra Rappresentazione con la *Bataille de Karesme et de Charnage*, favolello francese del XIII secolo (in MÉON, *Fabliaux et Contes*, Paris, Warée, 1808, vol. IV, pag. 80), con *le Con-*

Il secondo esempio di Rappresentazione allegorica ce l'offre la *Comedia spirituale dell'Anima;* antichissima al parere del De Sanctis,[1] ma certo stampata soltanto verso la fine del secolo XVI; e per noi veramente non più antica della data dell'anno 1575, che trovasi nella prima edizione conosciuta. E il titolo di *Commedia,* e lo stesso concetto metafisico onde s'informa, e i personaggi tutti simbolici ce la fanno credere posteriore a' tempi migliori della Rappresentazione storica e leggendaria.

In questa *Commedia* ammettiamo bene col Palermo,[2] che sia raffigurato « il mondo spirituale, » e che vi siano, come dice il De Sanctis, « le idee fondamentali della santificazione, l'ossatura o lo scheletro di tutte le vite de' santi; » ma per noi è ben certo che tal Rappresentazione, come ogni altra allegorica, appartiene alla decadenza ultima, non al primo o al pieno fiorimento del genere. Il concetto fondamentale che aveva animato il teatro antico italiano è qui posto da parte per l' efficacia di sistemi teologici, che anteriormente non avevan fatta nessuna apparizione ne' sacri drammi. Con ciò non siamo più negli ordini della poesia popolare; chè il popolo poco poteva in-

---

flict de Caresme et de Charnaige (v. MONTAIGLON et ROTHSCHILD, *Recueil* etc., X, 110), col *Testament de Carmentrant,* col *Proces de Caresme prenant* (v. *Catalog. Rothschild,* n. 1027, 1086, 1825) ecc., e colla *Pelea che hobo Don Carnal con la Quaresma,* dell'arciprete DE HITA (in SANCHEZ, *Poes. castellanas anterior. al siglo XV,* Paris, Baudry, 1842, pagina 484 e seg.). Ma in generale hanno forma narrativa, nè v'ha somiglianza colla nostra Rappresentazione neanche nel concetto: infatti, nel primo testo francese i contendenti finiscono col dividersi certi giorni dell'anno; in quello spagnuolo, il Carnevale è sottoposto a penitenza, ma non bruciato. A questi testi francesi si riaccosta invece il poemetto assai faceto intitolato: *Il gran contrasto e la sanguinosa battaglia di Carnevale e di Madonna Quaresima,* su cui vedi BATINES, *Bibliogr.,* pag. 77, ma che essendo tutto narrativo non doveva aver luogo nella *Bibliografia delle Rappresentazioni sacre e profane.* Esso è menzionato dall'ARETINO nell' *Ipocrito,* atto IV, sc. 20, ed è riprodotto dal MANZONI nel *Libro di Carnevale* con altri documenti di simil genere. — Pei testi francesi su tal argomento, v. P. DE JULLEVILLE, *La Comédie et les mœurs* etc., pag. 103. e *Répertoire,* pag. 43.

[1] *Storia della Letteratura italiana,* Napoli, Morano, 1870, vol. I, pag. 101.

[2] *Op. cit.,* pag. 414.

tendere e meno gustare quell'allegoria dell'Anima, cui Dio manda a sorreggerla la Memoria, l'Intelletto e la Volontà, poi a maggior presidio le Virtù Teologali, indi per ultimo le Cardinali, finchè, vinti i Vizj che Satana le oppone, salga al regno di Dio. Tutto ciò è ingegnoso, è perfettamente cristiano: ma non è molto drammatico, e non è particolarmente punto conforme alla primitiva e propria immagine del teatro popolare. E gli arguti fiorentini certo è almeno che si saranno sollazzati alla Rappresentazione di Carnevale e Quaresima, più assai che non alle sottili elucubrazioni teologico-drammatiche dell'ignoto fraticello, al quale probabilmente si deve la *Commedia spirituale dell'Anima*.

XIII

I CONTRASTI

Non sembrerà inopportuno far qui menzione di un genere di componimenti, che si connettono col nostro argomento per una forma imperfettamente drammatica, e dei quali qui è appunto il luogo di discorrere, perchè in essi sono introdotti personaggi simbolici, e il fine loro è generalmente insegnativo e morale. Vogliamo dire de' *Contrasti*, forma assai diffusa non solo in Italia, ma in tutta Europa durante l'età medievale e ne' primi tempi delle nuove letterature, e che, come la Rappresentazione sotto il nome di *Maggio*, vive tuttora in qualche parte del contado toscano colla stessa sua antica denominazione. [1]

Il Contrasto è un dramma appena abbozzato, e nello stato come di embrione, che ha sua origine in una tendenza della fantasia a dar vita e parola alle idee astratte e agli oggetti materiali, e che trae la sua storica origine dalle età tenebrose del Medio Evo, quando più corpulenta, per dirla col Vico, era la immaginazione de' volghi. Quando la Letteratura romana andava decadendo, e sempre più scostavasi dai grandi esempj greci e nazionali, l'arte stanca del vero prediligeva l'allegorìa, e cer-

[1] Vedi l'*Appendice* sulla *Rappresentazione drammatica del Contado*.

cava novità di argomenti ne' giuochi capricciosi della fantasia. Sopravveniva intanto il Cristianesimo insegnando che le cose di quaggiù hanno apparenza caduca e bugiarda, ma costante e recondita significazione morale e religiosa; onde quelle sottili indagini per trovare a tutte le opere del creato, come a quelle della mano o del pensiero dell'uomo, un valore diverso da quello che a primo aspetto vi si ravvisa. Quindi, da un lato, le personificazioni della Filosofia e della Filologia, che abbiamo negli scritti tanto pregiati in tutta l'età media, di Severino Boezio e di Marciano Capella: dall'altro, le mistiche spiegazioni che empiono i libri de' teologi cristiani. L'Arte e la Fede insieme spingevano l'intelletto all'uso e all'abuso delle forme simboliche: e le menti de' dotti, come quelle degl' indotti, s' incontravano sulla stessa via.

La prima idea del Contrasto sta nella opposizione intrinseca di fatti od oggetti diversi fra loro. Ciò posto, la fantasia presta loro membra umane, fazionate secondo le speciali loro proprietà: il ragionamento che altri farebbe su cotesta differenza, diventa una prosopopea posta in bocca a ciascuno de' fittizj personaggi, e si cangia in dialogo, in disputa, in conflitto, in contrasto; e spesso, come nel mondo reale, si finisce in duello, in battaglia,[1] rimanendo vincitore il più degno,[2] e dandosi per tal modo adito ad affermare un fenomeno di natura,[3] una norma della vita, un giudizio della mente, un principio di morale.[4] *Conflictus* o *Di-*

[1] Il sig. E. Pèrcopo ha pubblicato nel *Propugnatore* del 1887 (X, 1-64), un curioso poemetto in dialetto marchigiano del sec. XIV, intitolato *Giostra delle Virtù e dei Vizi*, il concetto del quale è tolto dalla *Psicomachia* di Prudenzio e dal *Conflictus vitior. et virtut.* attribuito a S. Bernardo.

[2] Se poi l'opposizione cessa, e termina anzi in armonìa di elementi contrarj, abbiamo il *Mariage:* ad esempio la *Bataille et Mariage des sept Arts,* poema francese pubblicato dal Jubinal, Paris, 1838.

[3] Vedi ad esempio il *Conflictus Veri et Hiemis* attribuito da alcuni al venerabile Beda (Wernsdorff, *Poet. lat. minores,* vol. II, pag. 239), da altri ad Alcuino (*Opera,* vol. II, pag. 612), da altri ancora a Milone De Saint Amand (Oudin, *De scriptor. eccles.*, vol. II, pag. 326), e il *De Conflictu ovis et lini* di Ermanno Contratto, pubblicato dal Du Méril, *Poes. popul. latin. anter. au XII siècle,* Paris, pag. 379.

[4] Curioso assai è il *Bellum gramaticale* di Andrea Guarna (1501), che contiene dispute fra il Nome, il Verbo e le altre forme del discorso.

sputatio[1] in latino; *Débat, Disputaison, Bataille*, in francese; *Kampsgeschsprecche* nel tedesco di Hans Sachs; *Questione, Contenzione* o *Contrasto*, in italiano: con questi e con altri nomi consimili fu diffuso per tutta Europa uno stesso genere di componimenti, a' quali la fantasia de' volghi impresse movenze drammatiche, e de' quali forse taluno fu rappresentato ne' trivj da un giullare o cantastorie, con variazioni di postura, di voce, di gesti.

Il *Conflictus* fu dapprima quale lo abbiamo descritto: ma a poco a poco i suoi argomenti si ampliarono e se ne cangiarono i personaggi, prendendo fra quelli gran luogo i satirici e burleschi, e tra questi, i sovrannaturali e fantastici. Tutto ciò che la leggenda e la storia raccontava per vero ed accaduto, trovava la sua perfetta forma drammatica nel teatro sacro; quello invece che avrebbe soltanto potuto essere, quando le cose inanimate, i concetti astratti o gli esseri alieni dall' umana natura fossero stati simili all' uomo, porgeva alimento a siffatta altra maniera di viva rappresentazione. La quale era drammaticamente imperfetta, perchè il poeta non si celava dietro i personaggi da lui creati; e perchè il più delle volte al dialogo era mista la narrazione. Ma la capitale differenza del Contrasto col Dramma sacro non sta tanto nella natura de' personaggi e nella minor quantità de' medesimi, o nel più breve svolgimento dell'azione, quanto nel non fondarsi sopra alcun testo autentico, ma drammatizzare un libero concetto della mente: rappresentando ciò che potrebbero fare e dire enti immateriali, se avessero anche essi, come l' uomo, corpo e favella.

In un campo abbastanza vasto, e che sinora non ha tentato la curiosità di nessun erudito,[2] noi intendiamo restringerci soltanto alla parte italiana, e verremo qui accennando alcuni Contrasti, che ci conviene studiare su' manoscritti o in stampe

---

[1] Il sig. HAURÉAU ha pubblicato nella *Bibl. Écol. Chartes*, vol. XLV (1884) una *Disputatio Mundi et Religionis* della fine del sec. XIII, dove Mondo si lamenta degli ordini religiosi, questi si difendono, e il Papa per ultimo pronunzia sentenza ad essi favorevole.

[2] Sul Contrasto, ma però soltanto rispetto a testi francesi, vedi l' *Histoire littéraire de la France*, vol. XXII, pag. 162, e meglio, un articolo del LITTRÉ, vol. XXIII, pag. 216. Ora prepara un lavoro su tal materia il mio amico dott. TEODORO BATIOUCHKOFF.

rarissime, ma che in altri tempi ebbero diffusione e popolarità straordinaria. E come nel *Canzoniere* di Jacopone da Todi abbiamo trovato esempj di Lauda drammatica, così ne' versi di cotesto fecondissimo giullare sacro dell' Umbria additeremo alcuni saggi di Contrasto. Taceremo di quello che viene intitolato: *Lamento di due decrepiti*,[1] perchè veramente manca in esso la forma propria a tal sorta di componimenti; sebbene ivi il contrasto in ciò stia, che de' due vecchi l' uno abbia buon figlio e cattiva nuora, l'altro nuora amorevole e figlio perverso. Più si avvicina alla forma richiesta quella poesia che nelle stampe è intitolata soltanto *Della Morte*,[2] ma ne' codici è *Contrasto del Vivo e del Morto:*[3] dialogo lamentoso fra un cadavere e un vivente, pieno di meste riflessioni sulla caducità delle cose umane.[4] Le quali meglio si esprimono in due altre poesie dello stesso autore,[5] nelle quali parlano insieme l'Anima e il Corpo: e soprattutto nell'altra che comincia:

---

1) Ediz. Tresatti, pag. 14. Inc.: *Udite una tenzone Ch'era fra due persone*, ecc.

2) *Id.*, pag. 409. Inc.: *Quando t'allegri, o uomo di altura*, ecc.

3) Cod. Magliab., VII. 2; Cod. Riccard., 1700.

4) Molte volte stampato e frequente ne' codici è un altro anonimo *Contrasto del Vivo e del Morto*, nella quale in tre cantàri o giornate si descrivono da un morto a un vivo le pene dell' Inferno e del Purgatorio. La edizione che ne ho sotto gli occhi è moderna: Bologna, alla Colomba, 1809; ma il poemetto parmi più antico, e forse è una stessa cosa con quello così registrato dal Libri nel *Catalogo* del 1847, pag. 190: *Queste sono le dimande di un vivo et di un morto el quale era in sepoltura, con le risposte del morto*, senza anno, ma verso la metà del secolo XVI, che vien detto differire dal *Contrasto*. Un componimento in rima *de lo vivo e de lo morto* è stampato dal Miola, *Le scritt. in volg. dei primi secol. della Nazionale di Nap.*, Bologna, 1878, I, 337. Nelle *Laudi* aquilane pubbl. dal Pèrcopo, nel *Giorn. St. Lett. Ital.*, VIII, 209, vi è un dialogo fra un vivo e un morto, il quale al vivo descrive le nove pene infernali. Per un *contrasto fra la Morte e il peccatore*, v. Novati in *Giorn. St. Lett. Ital.*, IX, 177. Altri Contrasti fra la *Morte e un guerriero, fra la Morte e un semplicista* ecc. ho ripubblicato ne' *Poemetti popol. ital.*, Bologna, Zanichelli, 1889, pag. 141 e segg. Per testi consimili in antico francese, vedi Brunet, *Manuel*, vol. II, pag. 549; vol. V, pag. 963.

5) La prima è a pag. 436 della *ediz. cit.*, e comincia: *Nanti che venga la morte sì scura*, ecc.

Udite una entenzione
Ch'è fra l'anima e il corpo:
Battaglia dura troppo
Fino a lo consumare.[1]

L'Anima vorrebbe indurre il Corpo alla penitenza e al ben fare, ma ei non vuol rinunziar a' dilettamenti; tuttavia l'Anima riesce a domarlo, gl'impone un cilicio, gli dà per giaciglio uno strato di pietre, l'obbliga a levarsi per cantar mattutino, lo nutre di pane muffito e di acqua, e duramente combattendo *vince il prelio.* Ed anche altri poeti popolari cantarono la

gran questione
Che l'alma fa col corpo con ragione,

variandone non solo le forme, ma il concetto, sebbene tutti si riferiscano, come a proprio testo, a una visione di san Bernardo.[2] Talora, come nella poesia già citata di Jacopone, è una

---

[1] *Id.*, pag. 478.

[2] Così dicono i testi italiani di ambedue le forme, e anche quello in prosa stampato a Venezia nel 1844 insieme coll' *Etica di Aristotile,* dalla Società de' Bibliofili, pag. 121: ma il testo latino che è fonte alle versioni, ove l'Anima dannata contende col Corpo morto, nomina invece *Fulbertus francigena:* vedi *The latins poem commonly attribut. to* W. Mapes, edid. T. Wright, Londra, 1841, pag. 96, e Du Méril, *Poés. popul. lat. antér. au* XII *siècle,* pag. 217, e *Zeitschr. f. roman. Philolog.*, I, 360, II, 40-69. È facile che per simiglianza di titolo siasi a san Bernardo estesa anche la falsa paternità della versione poetica: v. in proposito de' poemi attribuiti a san Bernardo, un artic. dell' Hauréau nel *Journ. d. Savants* del 1882, ora riprodotto a parte, Paris, Klincksieck, 1890. Nelle citate opere del Wright, pag. 321, e del Du Méril, pag. 218, sono notate le molte versioni di questo Contrasto in latino, anglosassone, inglese, francese, tedesco, neerlandese, danese, spagnuolo, ecc. Un testo irlandese, misto di visione e di dialogo, è stato or ora pubblicato dal Gaidoz, *Rev. Celtique*, X, 463. Cons. sulla leggenda, Kleinert, *Ub. d. Streit von Leibe u. Seele*, Halle, 1880, e Raab, *Ueb. vier allegor. motive d. lateinisch. u. deutsch. litterat. d. Mittelalt.*, Leoben, 1885. Cons. anche un art. del Roediger, nella *Riv. Critica*, V, 11, non che Linow negli *Erlanger Beitraege z. Englisch. Philol.*, Leipzig, Deichert, 1890, dove la prima forma di questo contrasto si fa risalire al Talmud. Infatti nel Talmud *Sanhedrin*, fog. 91 *a.* (cf. anche il Commento del Jalqut al salmo 50, v. 4) vi è un dialogo fra l' anima e il corpo, che si danno a vicenda la colpa de' peccati.

battaglia fra l'Anima devota e il Corpo prono a' piaceri del senso: tal'altra, il Corpo giace, morta spoglia, sulla nuda terra, e l'Anima, che troppo docilmente lo ha secondato, è dannata alle pene infernali. L'Anima si lamenta di aver troppo obbedito alla carne, e narra al Corpo le pene, a cui, mercè sua, è sottoposta. Il Corpo si difende alla meglio, e rigetta ogni colpa sull'Anima, trattandosi l'un coll'altro con gran vituperj, finchè un Demonio orribile viene a riprendere la sua preda:

> E lassala cadere in un gran pozzo
> Là dove fo' so' tomi ognun più sozzo.[1]

Ma la forma forse più comune è quella, alla quale già abbiamo accennato addietro, come ad episodio di alcune Rappresentazioni: ed è il *Contrasto fra il Diavolo* da una parte, *e Maria* o *l'Angelo* dall'altra. Curiosissima è la controversia fra la Madre delle grazie, e la Protettrice de' peccatori[2] e il nemico dell'uomo. Il quale mostra talvolta una potenza di ragionamento diritto e di logica deduzione, contro cui posson aver forza soltanto i dettami della fede; e ne daremo esempio, riferendo le rozze rime in antico dialetto lombardo di Fra Bonvesin da Riva.

> Quiloga se lomenta lo Satanas traitor
> Dra Vergine Maria, matre del Salvator.

Egli si richiama della gran guerra e del gran *sopergio* che gli è usato dalla Vergine: essa gli toglie di mano il suo guadagno, che gli costa tanta fatica; e, madre com'è di giustizia, non vede che

> Si fa contra justisia e contra legaltae
> Robando l'oltru guadanio con grand iniquitae....
> Ella me fa torto e forza, perzò k'ella è poente....
> Quella contraria femena tal cose fa a mi,
> K'ella no sofrerave ke fisse fagia unca a sì.

[1] *Visione contemplativa di san Bernardo, ridotta in rima nel* 1387, Livorno, Vigo, 1870, pubblicazione del prof. G. Chiarini.

[2] Ne' Misteri francesi il Diavolo chiama sempre Maria, per dispregio o per dispetto, *Marion* o *Marion la rousse:* v. P. De Juilleville, II, pag. 255, 501.

La Vergine gli risponde:

Tu parli grand bosìa,
No fazo contra justisia, mateza ní folia.
Ni fazo incontra ti ni fallo ni feronìa.

S'ella ajuta il peccatore, è opera di misericordia: se glielo ritoglie di mano, riprende il suo: qualunque creatura di Dio ha diritto al suo amore. Anch'io, replica Satanasso, sono uscito dalle mani del Creatore, e poniam pure *k'eo scapuzasse*, ma tu non perciò dovresti odiarmi e contrariarmi. Vedo, egli dice, che l'uomo, se peccasse mille volte, si può salvare; io ho peccato una volta sola, e non mi si è voluto perdonare. Il Figlio di Dio fu ucciso non da me, ma dall'uomo; eppure tu a questo presti il tuo ajuto; io solo sono nimicato e contrariato:

Al peccaor del mundo, k'havrà peccao mille fiadha:
Tu ge voi ben, e sì l'aidhi e sema e molta fiadha:
A mi voi mal da morte. . . . .
Lo peccaor del mondo plu t'ha offeso ka mi:
Per lu fo morto to Fijo, ma no miga per mi,
E nol vol recognosce, anzi pecca omia dì,
E sì 'l recevi po' anche, sed el se torna a ti.
Ma de mi, miser dolento, no te fì compassion,
Per un peccao k'eo fì no trovo redemption;
Eo me rancuro de Deo, k' el fa contra rason,
Et anc de ti, Maria.

Quella risponde, ricordandogli la causa della sua caduta, della quale mai non ha mostrato pentirsi: anzi di continuo insidia l'uomo, sicchè se questi inciampa, essendo sempre tentato dal Diavolo, è degno di misericordia e di ajuto. *Lo Satanas malegno* non si dà per vinto; ed avendogli detto Maria ch'ella deve voler bene al peccatore, perchè Cristo venne a salvarlo, eleggendo per nido il suo ventre, sicchè

Per lu sunt matre de Deo, per lu sunt eo regina.

risponde con argomenti molto sottili. Se è vero, e' dice, che per causa del peccatore tu sei Madre di Dio e Regina degli Angeli, tu devi voler bene anche a me, senza il quale non sarebbe il peccato, e che perciò sono prima origine della tua glorificazione:

Se 'l peccaor no fosse, secondo ke tu he cuintao,
  Lo Fijo dr' Omnipoente de ti no have esse nao;
  E così semejantemente, s'eo nom fosse adovrao,
  Matre tu no serissi de quel Segnor beao.
Eo sont quel veramente lo qual sì fu cason
  Per ki Eva peccò e Adam so compagnion:
  Lo peccaor è donca il mondo per mia cazon....
Se per lo peccaor tu e' in grand honor,
  E eo son senza dobio cason del peccaor,
  Tu e' donca anc per mi matre del Creator,
  E s' eo no fosse habiudho, tu no havrissi quel honor....
Per que nom vo tu ben, donca? per que no me fe tu honor?
  Per que me contrarij tu in far lo meo lavor?

No, bugiardo, gli risponde Maria: Gesù non venne in terra per amor tuo, ma per esser contro alle tue malvagie operazioni; e s'io sono madre del Signore, non ti debbo saperne grado:

A mal to grao sont matre de Deo, Segnor verax.

Ohimè! dice Satanasso, veggo che per me non c'è rimedio; ma perchè Dio non mi creò impeccabile?:

A lu niente costava, a lu niente noseva
  Sed el m'havesse creao sì sancto com'el poeva.

Ma avendomi fatto tale che dovevo andare a finire nel foco ardente, debbo e posso dolermi di lui, debbo e posso prender di lui vendetta sull'uomo. Anzi, replica Maria, tu dovresti laudarlo notte e giorno, perchè egli adoprò giustizia in te, avendoti dato quello che meritasti; e tu avevi arbitrio libero per non soggiacervi. *Ponem ben ke così sia*, soggiunge Satanasso; ma innanzi di crearmi, conosceva bene ch'io avevo da far fellonìa:

Dapo' ke Deo saveva, anze k' el m'havesse creao,
  K' eo pur me perdereve per un solengo peccao,
  Per que me creava el donca per esse po' abissao?
  Eo no sereve demonio, s'el no m'havesse creao.

Se era necessario che ci fossero Demonj, perchè in luogo di me non creò altri? perchè prescelse proprio me a tal misero stato?

Ben sapeva Iddio, risponde la Vergine, che tu dovevi perire

per tua colpa; ma pur sapeva anche che dandoti l'arbitrio, tu avresti potuto far bene se volevi, sicchè non ti puoi lagnar di lui. S'egli avesse lasciato di fare l'ordine delle cose celesti ed umane, perch' e' sapeva che tu avresti prevaricato, avrebbe fatto torto a tutte le altre creature; e a te avrebbe fatto torto, soltanto se non ti avesse creato:

Se Deo fosse stao a far k' el no te havesse creao,
Ponem ke tu havissi forza d'aver parlao,
De lù, segondo justisia, porrissi esse lomentao,
K'el t'have haver fagio torto, s'el no te havesse creao....
. . . . donca, tu falso serpente.
S'el te creò l'Altissimo, el ha fagio justamente.

E poi conchiude con questi argomenti, che taglian la testa al toro:

Trop è quel mato et osso ke vol mete Deo a rason:
Deo po fa zò k' el vol; tuto zo k'el fa, è bon;
E quel ke ghe vol mendar con soe reprension,
Segno è k' el è renegao, on k' el è bestion.

Allora il Diavolo va in furia, e giura a Maria di farle guerra perpetua: e parte di là

Molto fello e molto terribile, molto veninento e irao.

Ma la Vergine promette all' uomo di non abbandonarlo, e ne fa *carta atestada*, per mano di san Bernardo, *noder sufficiente*. Sicchè tutti, *grangi e picenin*, ricorrano con fiducia all' ajuto e alla misericordia di lei.[1]

Niuno negherà che qui il Diavolo non si mostri per lo meno *buon loico*:[2] come si vanta d'essere in quel passo di Dante, che

---

[1] Questa poesia di FRA BONVESIN è pubblicata da I. BEKKER nei *Monatbericht* di Berlino dell'agosto 1850. Il Contrasto era la forma prediletta di cotesto Poeta, del quale il BEKKER stesso ha pubblicato, sempre ne' *Monatbericht*, la *Disputatio rosae cum viola* (1851, pag. 1), *Muscae cum formica* (pag. 9), *De anima cum corpore* (pag. 132), e il LIDFORSS la *Questione fra ser Zenere* (Gennaio) *et li altri XI mesi*, Bologna, Romagnoli, anno 1872. Ora del Bonvesin prepara una edizione il prof. BIADENE.

[2] È già, per lo meno, avvocato nel *Miracle de s. Guillaume du desert* (*M. N. D.*, II, 43), ove Satana dice a Belzebù: *Haro! com bons sont tes conseulz, Pour rien n' est tu pas advocat.*

è una specie di Contrasto fra il Demonio e l'Angelo.[1] Quando Guido da Montefeltro muore, viene per lui il suo patrono san Francesco, del quale negli ultimi anni della vita aveva cinto la povera tonaca:

> Francesco venne poi, come fui morto,
> Per me, ma un de' neri cherubini
> Gli disse: Nol portar, non mi far torto.
> Venir se ne dee giù tra' miei meschini,
> Perchè diede il consiglio frodolente,
> Dal quale in qua stato gli sono a' crini:
> Chè assolver non si può chi non si pente,
> Nè pentère e volere insieme puossi
> Per la contraddizion che nol consente.
> O me dolente! come mi riscossi
> Quando mi prese, dicendomi: Forse
> Tu non pensavi ch' io loico fossi! [2]

E, come se il nome di Montefeltro richiamasse alla mente di Dante le stesse forme, una seconda immagine di Contrasto fra spiriti buoni e maligni si rinviene laddove ci narra la fine di Buonconte, quando giunto alla foce dell'Archiano perdè insieme la vista e la parola:

> Io dirò il vero: e tu il ridi' a' vivi;
> L'Angel di Dio mi prese, e quel d'inferno
> Gridava: O tu dal ciel, perchè mi privi?
> Tu te ne porti di costui l'eterno
> Per una lagrimetta che 'l mi toglie:
> Ma io farò dell'altro altro governo.[3]

Altre volte il Diavolo si mostra esperto non solo in teologia e filosofia, ma anche in diritto, e ne sa per lo senno a mente tutte le formule. Nella *Visione di Furseo*[4] sono a contesa fra loro per un morto il Diavolo e l'Angelo, e non si accordano; sicchè è necessario far *appello* a Dio: al cui tribunale, Satana di-

---

1) V. in proposito GRAF, *Demonologia di Dante*, in *Giorn. St. Lett. Ital.*, IX, 37: e anche *Il Diavolo* dello stesso autore, Milano, Treves, 1889.

2) *Inf.*, canto XXVII.

3) *Purgat.*, canto V.

4) *Vite dei ss. Padri*, parte IV, cap. 78-81.

fende valorosamente la propria causa, sebbene non gli riesca vincerla: come accade anche nel celebre *Tractatus quaestionis ventilatae coram Domino Nostro Jesu Christo, inter Virginem Mariam ex una parte et Diabolum ex alia,* dove Bartolo da Sassoferrato[1] ha fatto vedere come il padre di menzogna sia anche un perfetto curiale, e un romanista di prima forza.[2]

---

[1] In questo Trattato, la cui prima edizione è del 1473, ma che fu scritto nel 1311, il Demonio cita l'uman genere davanti al tribunale di Dio, con carta autenticata da Maometto e Cerbero. Il reo si lascia cogliere in contumacia, ma poi si volge a Maria che ne assume le difese. Se non che subito il nemico svolge un incidente, sostenendo che secondo la Legge romana *de Postulat,* I, 3, le donne non possono esser avvocati, e di più in questo caso sarebbe sospetta come madre del giudice, a tenore della legge *De appellat. cap. postr. Cod. de assessorib.* Respinte queste eccezioni, comincia la causa, condotta secondo tutte le forme rituali del diritto, e che si conchiude con una sentenza *lecta et vulgata per me Johannem Evangelistam notarium d. n. J. Christi*, etc. Se in queste appellazioni a Dio, quali ne troviamo nel *Miracle de l'enfant donné au diable* ed altrove, Maria la vince sempre sul Demonio, la ragione ce n'è data chiarissima e convincente per bocca di due Diavoli in cotesto *Miracle de l'enfant donné au Diable : Encore sommes nous plus coquart De nous en estre sur Dieu mis; Il nous est touz jours ennemis : Pour sa mère n'en ose el faire : Si lui faisoit rien de contraire, Il seroit batuz au retour* (*M. N. D.*, vol. I, pag. 49). E peggio nel *Miracle de Pierre le changeur : Touz jours nous est ennemis Quant sa mére vient a l'afaire: Autrement ne l'oseroit faire, Et s'il le faisoit, abatuz Seroit de sa mére, et batuz Dessus ses fesses* (*M. N. D.*, VI, 249). Sono notevoli gli espedienti di Maria per commover Cristo, esposti nella *Avocacie Notre Dame*, Paris, Aubry, 1855, pag. 37. Maria vedendo Cristo inclinato a dar ragione a Satana contro l'uomo, si rompe la veste sul davanti *Tout contre val vers les mameles Que tant avoit tendres et belles,* e volgendosi al figlio gli dice: *Beau filz, regarde les mameles De quoy aleiter te souloie.* Allora Cristo si commove *Et i lui souvint de s'effance, Que nourri l'avoit doucement.* Satana si lagna : *Tu pleures et plains et souspires, Tu sanglottes, tu te dessires, Tu monstres a ton filz ton ventre, Et tel pitié u cuer li entre Que tu par force l'amolies. Il prent a bon gré tes folies Quant tu li monstres ta mamele.* Anche nel *Miracle de un provost* (*M. N. D.*, II, 255) Maria si presenta a Cristo e gli dice *vecy le corps en quoy Tu preist vraie humanité Sans corrompre virginité, Vezy, filz, aussi les mameles Dont te nourri.*

[2] Simili al Contrasto curiale di Bartolo sono il *Processus Luciferi,* o *Lis Christi et Belial,* di Jacopo Degli Ancarani da Teramo (Augusta, 1472), dove la causa è giudicata in primo appello da Salomone, in se-

L'idea di porre a contrasto fra loro il genio del male e quello del bene è del resto antichissima: san Giuda nella sua Lettera cattolica ricorda come Michele Arcangelo, *cum Diabolo disputans, altercaretur de Moysi corpore*.[1] Al modo stesso al letto di ogni morente stanno i due guardiani che ha avuto in vita; i quali fanno a tira tira, cercando di superarsi l'un l'altro co' fatti e co' detti:[2]

> Iddio per sua bontade e provvidenza
> A ciascun peccatore ha stabilito

condo appello da Giuseppe, e per ultimo da quattro arbitri, Cesare Augusto, Geremia, Isaia e Aristotile, che concordemente condannano Lucifero ai danni e alle spese: la cit. *Advocacie Notre-Dame, ou la Vierge Marie plaidant contre le Diable*, poème du XIV siècle: il *Gerichtlich. Process. d. heilig. Dreifaltigkeit.* di PETRUS MECKEL, Nurnberg, 1571, ecc. Appartiene a questa categoria anche il *Traité du jugement dernier, ou Procez criminal des réprouvez, accusez, jugés et condamnez de Dieu selon la formalité de la justice*, etc., del P. HYACINTE LEFEBURE, Paris, 1671. Vedi su questi componimenti STINTZING, *Gesch. d. popul. Literat. d. römischkanonisch. Recht in Deutschl.*, Leipzig, 1846, e ROSKOFF, *Gesch. d. Teufels*, Leipzig, 1869, pag. 349. Del resto, tutta questa materia del contrasto fra Cristo e Satana, specialmente colle forme giudiziarie, è ottimamente riassunta ed esposta nella *cit. op.* del ROEDIGER, *Contrasti antichi: Cristo e Satana*, sulla quale poi è da vedere un buon articolo del TORRACA, nella *Rivista critica*, V, 37.

1) *Epist. cathol. IX.* Questa disputa del Diavolo e dell'Angelo sul corpo di Mosè si trovava nel libro apocrifo, oggi perduto, dell'*Assunzione di Mosè*. In un'altra Leggenda ebraica dell'VIII secolo, riferita dal JELLINEK, *Bet-ha-Midrasch*, vol. I, pag. 115-29, si trova un curioso Contrasto fra il Signore e Mosè, che non vorrebbe morire prima di veder la terra promessa, e poi fra Mosè, e Samaele, l'Angelo della morte. Vedilo tradotto in DE BENEDETTI, *Vita e Morte di Mosè, leggende ebraiche*, Pisa, Nistri, 1879, pag. 93, 286. Ivi a pag. 228 trovasi un altro Contrasto fra il Signore, Huza patrono degli egizj e Gabriele. Altro esempio ebraico di Contrasto si ha in un libro di orazioni (*machazor*) di rito spagnuolo, stampato in Amsterdam, Benveniste, 1644, in una disputa fra lo Spirito buono e lo Spirito cattivo dell'uomo circa i comandamenti di Dio: v. DUKES, *Moses ben Esra*, pag. 11.

2) Curiosa è una scena di Contrasto fra san Michele e i Diavoli per l'anima di un fanciullo, nei *Miracles de sainte Geneviève*. San Michele: *Or avant, avant, garnemens.... Baillez ça celle âme, baillez.* I Diavoli: *Alez à l'autre huis, vous failliez, Maistre Michel, rien n'y avez.* I Dia-

Un Angel buono con molta sapienza,
Del qual mentre che vive è ben guernito.
Ma un spirto rio, pien d'ogni fallenza,
Dal lato manco sta sempre accerrito;
Quando dal corpo l'anima si parte,
Di ciò che ha fatto gli mostran le carte.[1]

Quando i peccati soverchiano, è inutile che l'Angelo perda il suo tempo, e i Diavoli gli risponderebbero come nel caso del Cavaliere della provincia di Marsi: « E quelli rei spiriti dicevano a quelli belli giovani: Perchè ci state più, poichè sapete per certo che egli è nostro e non vostro? E quelli dissono: Ben dite vero; prendetelo ed abbiatelo nella eterna dannazione. » [2] Ma se vi è il menomo appiglio alla salvazione, l'Angelo non lascia di contendere, finchè abbia strappata l'anima tapina dalle unghie del nemico. Nel *Contrasto dell'Angelo e del Demonio*,[3] mentre il Diavolo sta per portarsene via la sua preda, l'altro prova che il defunto

Con pura fede e con contrizione
Comunicossi, e fe' la confessione.

Ma il Diavolo, che sa tutto, sa che il prete, che gli diede l'assoluzione, era reo di omicidio. L'Angelo replica che ciò nonostante l'anima fu salvata. Alla fine

Il Demon trasse fuori un libro scritto,

dov'erano registrati tutti gli enormi peccati, che di quell'anima

---

voli si lamentano che si voglia far loro sopruso da Dio: *Pourquoy ne tient-il doncques sa loy?... Ou elle est fausse, ou elle est bonne: S'est bonne, l'enfant est nostre.* Raffaello: *Il plaist à Dieu.* Satana: *Et j'en appelle.* Finalmente gli Angeli e i Demonj tirano di tutta forza l'anima, e san Michele la leva dalle mani del nemico: *Nous l'avons, avons, maugré vostre:* JUBINAL, *Mystères inéd.*, vol. I, pag. 238-44.

[1] *Contrasto dell'Angelo e del Demonio.* Per le edizioni antiche, vedi BATINES, *Bibliografia*, pag. 81. Ristampato dal ROEDIGER, pag. 99, e dall'AMALFI nel giornale *G. B. Basile*, III, 73.

[2] *Vite dei ss. Padri*, parte III, cap. 34.

[3] Una reminiscenza di questo poemetto popolarissimo resta nel giuoco fanciullesco delle anime, che il DE GUBERNATIS (*Storia degli usi funebri*: Milano, Treves, 1873, pag. 37) dice proprio della Toscana e del Piemonte, e così descrive: *Un fanciullo Angelo si pone alla testa di altri fanciulli*

facevano una legittima preda dell'Inferno. Ma e' non contava sugli effetti della devozione:

Sappi ch'egli è sempre stato devoto
Della beata Vergine Maria,
Perchè per suo amor fatto ha digiuno
Tutti i sabati che nell'anno sono.

Finalmente la battaglia si decide in favore del Paradiso:

Partesi il Demon presto, e non fa resta
Con un gran pianto e con amare strida:
Giunge all'Inferno e fa molta tempesta,
E metteva dolendosi gran grida.

Invece l'Angelo con molto fervore:

L'anima a Dio menò con molti canti,
Grazie rendendo e laude al Salvatore.

Altri Contrasti hanno diversa indole, e si avvicinano al burlesco,[1] benchè sempre cerchino di contenere riflessioni morali devote. Così nella *Disputazione nobilissima del Vino e dell'Acqua*,[2] se quello si vanta che senza di lui non può celebrarsi la

---

che rappresentano le anime. Viene il fanciullo Diavolo e suona. l'Angelo gli domanda che cosa ei voglia; il Diavolo dice di esser venuto a cercare una delle anime, che son sotto la custodia dell'Angelo. Allora l'Angelo risponde eroicamente che, se può, la pigli, e s'accinge a difendere le anime contro l'assalto del Diavolo. Le povere anime si schermiscono dietro l'Angelo protettore; ma, come accade, alcuna di esse più ardita rompe la consegna ed esce dalle file: il Diavolo le mette addosso le mani e la porta via, per ritornar quindi tosto alla carica: in conclusione il giuoco finisce di consueto con la vittoria del Diavolo, il quale ha fatto sue tutte le anime, ecc. Cfr. Bolognini, *Usi e cost. del Trentino*, Rovereto, Sottochiesa, 1889, pag. 47, estr. dall'*Annuario degli Alpini trident.*, del 1888.

1) *Disputatione dell'Acqua e del Vino, cosa bellissima da ridere.* Un testo francese è nella raccolta Montaiglon, IV, 103.

2) Firenze, 1560, in-4°; vedi Batines, *Bibliografia*, pag. 80. E vi è pure *El Contrasto de lacqua et del vino*, Bressa, senza data: Id., *op. cit.*, pagina 80. In latino, *Dialogus inter Aquam et Vinum*, riferito nel W. Mapes del Wright, pag. 87, 299. In francese, la *Desputoison du Vin et de l'Iaue*, nel Jubinal, *Nouveau recueil de contes*, etc.: Paris, 1839, vol. I, pag. 293. Il contrasto dell'acqua e del vino è popolarmente cantato in Francia: v. *Romania*, 1877, VI, 596.

messa, l'altra fa osservare che senza di lei non si dà il battesimo, ch'è porta della Fede. Vi hanno anche Contrasti fra gli Amanti e Amore,[1] degli amanti fra loro,[2] dell'Uomo e della Donna,[3] di donne che si disputano l'innamorato,[4] dell'Inverno e dell'Estate,[5] de' Mesi fra loro,[6] della Gola e della Ragione,[7] de' Rustici e de' Chierici[8] e così via. Alcuni si accostano alla Farsa: e serbando il nome e il fatto di Contrasto, mettono in scena veri personaggi di questo mondo, come la *Contenzione di Monna Costanza e di Biagio contadino*, di Bernardo Giambullari,[9] in

---

1) *Contrasto d'uno innamorato contro ad amore:* Cod. Magliab., VII, 1145, carte 91.

2) *El Contrasto del matrimonio di Tuogno e de la Tamia*, 1519. — *El Contrasto de Bighignol e Tonin*, Venetia, 1549. Vedi Batines, *op. cit.*, pag. 80. V. su questi due Contrasti, Stoppato, *op. cit.*, pag. 102, (ma cfr. Rossi in *Giorn. Stor. Lett. Ital.*, IX, 290) che a pag. 93 e seg. parla a lungo anche di tre *Mariazi* in lingua pavana. E di altri Contrasti tratta da pag. 152 in poi, tutti appartenenti alla drammatica plebea.

3) *El Contrasto degli huomini e delle donne.* È di Antonio Pucci, e fu da me ristampato nel *Propugnatore*, anno II, pag. 397. L'argomento stesso, del tôr moglie o no, trovasi nel *Contrasto dignissimo, interlocutori uno Philosopho con un suo Amico.... et chiamasi Sonaglio delle donne:* vedi Batines, *op. cit.*, pag. 82.

4) *El Contrasto della Bianca e della Brunetta*, Firenze, 1545. Vedi Batines, *op. cit.*, pag. 80; *Arch. Tradiz. popol.*, III, 392, e S. Ferrari nel *Giorn. St. Lett. Ital.*, VI, 352.

5) Un testo antico genovese nell'*Arch. Glottol.*, II, 206; uno moderno è indicato dal Salomone-Marino, *Stor. popol. sicil.*, Bologna, Fava e Garagnani, 1877, pag. 182. Pel francese, vedi la raccolta Montaiglon et Rothschild, X, 41, e leggi ivi l'erudita nota di E. Picot. Il Kotzebue, *Souven. d'un voyage en Livonie, Rome* etc. Paris, 1806, IV, 359, racconta di aver visto rappresentare ne' primi anni del secolo a Krautbath in Stiria un Contrasto fra l'Inverno, avvolto in una pelliccia, e l'Estate coronata di spighe di grano.

6) V. nell'*Arch. delle Tradiz. Popol.* del 1883, II, 239, il mio articolo sui *Mesi dell'Anno.*

7) *Arch. Glottolog.*, XI, 2.

8) *Altricatio* (altercatio?) *Rusticor. et clericor. mota per eos coram dom. Papa tamquam judici assumpto:* s. a. d. ma che nel Cat. Libri del 1847, n.° 1784, è detta del 1470 circa.

9) Edizione della fine del secolo XV: vedi Batines, *Bibliografia*, pag. 82. Fu iniquamente ristampata, senza rivedere le stampe sull'originale, presso il Romagnoli in Bologna, nel 1868.

che la padrona si richiama innanzi al Podestà del suo lavoratore, che non fa il suo debito al podere: ed è tutto pieno di mal velate allusioni oscene.

Il Contrasto è, lo dicemmo, forma imperfettamente drammatica. Infatti è misto di narrazione e di dialogo, e veniva recitato, non rappresentato: ma il giullare doveva certamente recitarlo in modo da produrre una specie di illusione teatrale. Che fosse recitato, non v'ha dubbio: le formole, colle quali s'inizia il cantare:

> Se voi m'ascolterete, o buona gente....[1)]
> O buona gente, piacciavi ascoltare,
> Piccioli e grandi, con gran devozione....[2)]
> Signori e bona gente, molte istorie
> Potrei contar che tutte ho nella mente;[3)]

e il congedo dato agli uditori colla solita formola de' cantastorie:

> O buona gente che avete ascoltato
> Questo contrasto. . . . . .[4)]
> Finita è questa storia al vostro onore,[5)]

ne dànno sufficiente riprova. Del resto, la vera rappresentazione ne sarebbe stata impossibile, perchè le forme: *il corpo*, *il vivo*, *il diavolo*, ecc., *dice*, e le altre: *l'anima*, *il morto*, *l'angelo*, ecc., *risponde*, sono incorporate nel verso. Soltanto la *Contenzione di Monna Costanza puossi fare in comedia*, come è detto nel titolo: il che significa pure che poteva anche soltanto declamarsi da un giullare: ed ha in fondo la Licenza data da un personaggio, mentre negli altri casi è il giullare stesso che si volge agli *auditori*.[6)] Non pertanto, il carattere drammatico di questi componimenti è così evidente, che non parrà strano al lettore, se abbiam stimato opportuno far la presente breve intramessa ai nostri studj sull'antica arte teatrale.

---

1) *Contrasto dell'Anima e del Corpo.*

2) *Contrasto dell'Anima e del Corpo.*

3) *Contrasto dell'Acqua e del Vino.*

4) *Contrasto del Vivo e del Morto: dell'Acqua e del Vino.*

5) *Contrasto della Bianca e della Brunetta.*

6) *Contrasto dell'Acqua e del Vino.*

XIV

PERSONAGGI UMANI DELLA SACRA RAPPRESENTAZIONE ECCLESIASTICI, CORTIGIANI, CONSIGLIERI REALI, ASTROLOGI, MEDICI, GIUDICI

Passeremo adesso a studiare i caratteri umani, e per lo più comici, quali li troviamo nella Sacra Rappresentazione, alcune volte posti in atto con personaggi, altre descritti soltanto: e cominceremo dal vedere come vi si ritragga il Clero.

Nel *san Giovanni Gualberto* troviamo un vescovo simoniaco. Il Cappellano gli annunzia che sono venuti a piatire in sua corte due preti, i quali contendono per una pieve del Mugello. Il Vescovo così gli risponde:

E' mi pare esser certo, o pecorone,
Che quanto più ci stai, ogni dì spari.
Chiama quei preti soli in un cantone,
E intendi chi di loro ha più danari,
E chi ha miglior borsa, arà ragione;
E' son molto oggi e' benefizj cari;
Quel che tu vedi che voglia più spendere
Menalo dentro: quel vo' prima intendere.

Il Cappellano ha già fatto le sue indagini, e mostra non avere *sparato*, o disimparato, gl' insegnamenti del suo superiore:

Messer, io l'ho saputo e me l'han detto
Quello a chi 'l popolo la vorrebbe dare.
È un buon prete, ma gli è poveretto,
E non potrebbe un cieco far cantare.
Quell' altro mi mostrò un pien sacchetto:
E son ducati, secondo el sonare,
E dice ve gli arreca, e son dugento.

Il Vescovo:

Costui ha ragïon, mettigli drento.

Qui segue un piato innanzi la corte vescovile: un cittadino sostiene il patronato gentilizio sulla pieve, per darla al prete

cattivo, il popolo invano sostiene la libertà della propria chiesa: ma il Vescovo dà ragione a chi l'ha pagato. I contadini partono mormorando:

— Or guata, vescovaccio maladetto,
Che tagliato sia a pezzi chi gli crede!
El Turco che adora Maometto,
Ha miglior coscïenza e miglior fede! —
— Or non vedestu, Nanni, quel sacchetto,
Che di nascoso ser Biagio gli diede? —
— Ben sai che sì, ch' i' gliele vidi dare;
Così poss' egli el Vescovo scoppiare! — [1]

La corruzione simoniaca si estende anche a' monasteri. Tre frati si lagnano:

Che quattro spigolistri e colli torti
Abbin questa badia tutta in lor mano;

e fanno congiura fra loro, dividendosi le dignità, che otterranno ricorrendo al Vescovo:

El Vescovo è avar, come sapete,
E ogni cosa fa per simonìa:
Cento ducati voi gli porterete
Ch'io ho qui allato, e' qua' son tutti mia;
E per mia parte questi gli portate,
Con questo: che mi facci vostro abate.
Se ci riesce, i' ho fatto un pensiero:
Tu, don Giordan, vo' che sia mio priore,
E camarlingo farò qui don Piero,
E tu, Arsenio, sarai spenditore.
Se stiàn d'accordo, questo monastero
Fie tutto nostro, e l'utile e l'onore.

Si presentano dunque al Vescovo, che li riceve volentieri sapendo che un d'essi, che *par lo spenditore*, ha un *borsetto d'argento*:

Chi mi arreca danar, lassalo entrare,
E tutti gli altri lasciali abbajare.

---

[1] *S. R.*, vol. III, pag. 160.

I messi espongono, a modo loro, lo stato della badìa:

.... e' più di noi sonsi accordati
Fare un abbate ch' è valente e buono.
O monsignor, noi siamo a voi mandati
Da tutti que' che contenti ne sono;
E abbiam qui con noi cento ducati:
Tutti d' accordo ti mandon tal dono.
— E molto volentieri i' ho bene inteso:
Ma ditemi, figliuo', son e' di peso? —
— Monsignore, e' son nuovi tutti quanti:
Non fa bisogno che voi gli pesiate. —
— Da voi in fuora, io ne vorre' duo tanti;
Ma i' vo' ben che voi mi ristoriate
Ogni anno per la Pasqua e l'Ognisanti,
L' oca e 'l cavretto e' cappon mi rechiate. —
— No' siam contenti: e' cappon sien duo paja,
E le candele per la Candellaja. —
— Fate la bolla scrivere a Ser Neri,
A vostro modo: io dico poi *fiatte*,
Con questo ch' e' cappon sien grassi e veri,
E l' oca grande e 'l cavretto di latte. —
— Monsignor, non vi date più pensieri,
Che tutte queste cose saran fatte;
E voi, ser Neri, scrivetela bene,
Chè 'l doppio vi darem che ve ne viene.[1]

La leggenda forniva il fatto della sfacciata simonìa del Vescovo di Firenze e dell' abate di san Miniato, e l' autore della Rappresentazione l' ha saputa assai bene dimostrare in sulla scena: ma è tutto di sua invenzione il seguente dialogo fra l'Abate e il Camarlingo da una parte, e alcuni contadini o vassalli del convento dall' altra; dove stanno a contrasto l' avarizia pretina e l' astuzia villanesca:

*L'*ABBATE: Guardate un po' come no' stiàn con Beco,
Trovate, Camarlingo, ov' egli è scritto:
Tu fai, Beco, pensier che io sia cieco;
Da te non verre' mai recarmi il fitto.

---

[1] *S. R.*, vol. III, pag. 163.

BECO: Messer, io ho sei lire ch' io vi reco;
Io sono ogni anno disfatto e sconfitto;
I' vi credetti pagar di finocchi,
E me gli àn tutti mangiati e' pidocchi.
*L'*ABBATE: Sturatevi, villan, tutti gli orecchi;
I' vo' ch' ognun mi paghi; il dico chiaro.
Un CONTADINO: Messer, voi siate fatto un cacastecchi;
Vo' non solavate esser tanto avaro.
*L'*ABBATE: S' i' comincio a cercare e' libri vecchi,
A più di sei di voi tornerà amaro.
Un CONTADINO: A dirvi il ver, com'un crudaccio fate;
E fu meglio di voi quell'altro abbate.
*L'*ABBATE: E' fu sì buon quell' abbate passato,
Vo' lo pagavi ogn' anno di frittelle.
Tu, Nencio Frasca, quando àrai pagato,
Che se' 'l primo che fai tante novelle?
FRASCA: Vo' mi parete stasera arrabbiato;
Messer l'Abate, i' non v' ò a dar cavelle;
Sempre l'usanza fu di casa nostra,
Di darvi il mezo della parte vostra.
*L'*ABBATE: I' vi prometto per la fede mia
Ch' i' non posso patir questi ribaldi ...
Un CONTADINO: Se tutti e' ladri fussino impiccati
E' non ci rimarre' preti nè frati.[1]

Nella *Rappresentazione di san Galgano* v' è questo dialogo fra il piovano di Chiusdino e l'abate di Serena, per la devozione mancata alle loro chiese, dopo la conversione del Santo; e le loro lamentazioni arieggiano quelle di fra Timoteo nel quinto della *Mandragola:*

— Messer l'Abate, avete ben sentito
La leggerezza d'un mio parrocchiano;
Giovane e ricco, e' s'è fatto romito. —
— Chi è costui? — Egli ha nome Galgano,
Et ebbe in Civitella un buon partito. —
— Ei debbe aver, mi stimo, il capo vano. —
— Sì santo è riputato e sì fedele,
Che in chiesa non s' accende più candele. —

---

[1] *S. R.*, vol. III, pag. 165. Questa scena trovasi tale e quale anche nella *Rappresentazione dell'Abataccio*.

— Già otto dì, mi ho fatto maraviglia,
Nessuno a visitarmi il piè s'infanga:
Ogni dì vêr Susdino alzo le ciglia,
Nessun ci arriva, e par mia chiesa pianga. —
— Un mese sono stato senza viglia,
Nè fatto ufficio a' morti: onde la stanga
All' uscio della chiesa i' vo' puntare,
E le finestre al tutto ben serrare. —
— Andianne un poco a questo ipocritone,
Che ci ha rubbato tutto 'l nostro credito.
— Vo' visitarlo con un buon bastone,
A guisa di furfante, come è debito,
E mostrarolli a far l' orazïone. —
— Suonal pur bene, che a noi non è lecito,
Chè perdarem per tanto malefizio,
L' un la badìa e l' altro 'l benefizio. —
— Come ci vede, lui ci fuggirà
E tornerassi a casa dalla mamma.
— E noi gli toglieremo ciò che v' à. —
— Penso non v' abbi el valor d' una dramma. —

Spesso nelle Rappresentazioni si accenna alla vita monastica, riferendo le accuse che le si dànno, o difendendola; ma in modo che pure riman qualche cosa delle accuse stesse. Già addietro abbiam visto ciò ch' è scritto in proposito nel *Miracolo di un Monaco*. Nel *sant'Antonio*, un compagno così cerca distoglierlo dal servizio di Dio:

S' i' ho le tue parole ben notate,
Come d' amico buon, molto m' incresce.
E' t' àrà lusingato qualche frate,
E parmi diventato un nuovo pesce.
Sanza cervel voi v' incaperucciate,
E spesso con vergogna poi se n' esce....
I' credo, Anton, che que' che stanno al mondo
In molti modi si posson salvare;
Sol duo peccati mandan nel profondo:
El tôr la roba, e gli uomini ammazzare;
E que' che si fan frati, i' ti rispondo,
E' più lo fanno per non lavorare.[1]

---

[1] *S. R.*, vol. II, pag. 38.

Più audace è quel che si legge nel *sant'Onofrio,*[1] e con qualche varietà nella *sant'Orsola,*[2] mettendolo in bocca a due fanciulli:

— Compagno mio, voglianci noi far frati,
E lasciar questo mondo a chi lo vuole? —
— Or che tu t'hai tutti e'danar giocati,
Però lo stare al mondo sì ti duole. —
— Non vedi tu che gli è pien di peccati,
Nè mai trovar riposo in lui si suole? —
— Dè, non mi tòrre il capo, ladroncello:
Frate si fa chi ha poco cervello. —
— Tu non debbi dir questo al confessoro,
Chè io so che ti dare' la penitenzia. —
— Non mi far dir tutti e' difetti loro,
Ch'io non ci posso aver più pazïenzia. —
— E' tengon pure il corpo in gran martoro,
In digiuni, in vigilie, in penitenzia. —
— Sì, quando in coro in orazione stanno:
Ma al refettorio ognun v'è saccomanno. —
— E' vanno pur con molta divozione
Col capo basso, disprezzando il mondo.
— Sì, ma a mensa ognun è compagnone,
Ognun ritrova alla scodella il fondo. —
— E' predican la pace e l'unïone,
E metton la discordia nel profondo. —
— Codesta è quella che tra' frati regna,
Che di truffar l'un l'altro ognun s'ingegna. —
— E' vivon pur con molta disciplina,
E uson solo una carpìta addosso. —
— Tu non gli vedi intorno alla cucina
Come gli scuffian bene un cappon grosso. —
— E' dicon pur l'offizio ogni mattina,
Nè mai senza licenzia alcun s'è mosso. —
— Sai tu per che gli stanno in orazione?
Per mantener di fuor la devozione. —
— Se non fussi, fratello, il mondo rio,
E' si farebbe frate molta gente. —

---

1) *S. R.*, vol. II, pag. 384.
2) *Id.*, vol. II, pag. 426.

— Tu vuoi pur ch'io ti dica il pensier mio?
Non è un primo frate che si pente.
— Se non fussi piacer servire a Dio,
Ognun se n'uscirebbe prestamente. —
— Sai tu perchè ci stanno e'nuovi pesci ?
Per non esser chiamati Fra' riesci. —
— Per certo tu hai il diavol nell'ampolla:
Cotesta ipocrisia troppo t'inganna. —
— Tu credi per veder una cocolla
O una capperuccia, aver la manna. —
— Guarda che gli hanno dal Papa una bolla,
Che guai a quello che lor vita danna. —
— La verità, fratello, io non la celo:
A Roma per danar s'àrebbe il cielo. —
— Hai tu perduto e' sensi e la ragione
Che tu non pensi, cieco, al tuo peccato? —
— Peccato ho io quando scuffio un cappone
Con qualche vin gentile accompagnato? —
— El cervel ti va pure a processione:
E'sarà buono darti vinto il piato. —
— Io son per dirne infino a domattina,
Chè gli farei, potendo, in gelatina. —
— Volendo pur questa vita provare
Dove ti par la regola migliore? —
— Alla Certosa si suol trïonfare,
E favvisi erbolati da signore. —
— Io vo' digiuni e penitenzia fare,
E osservar quel che dirà il Priore. —
— Se tu hai pur cotesta fantasia,
Truova un che ti faccia compagnia. [1]

---

[1] Confronta questo giudizio su' frati col seguente dialogo fra Alamanno e la Madre, nella *Sporta* del Gelli (atto III, sc. IV): — *Infine, mia madre, frati e monache vi caverebbono il cuore: gli altri possono abbajare: e' basta ch' elle vi mandano una insalata: insalata di monache, eh? E' si spende più a mangiarne a capo d'anno, che non si farebbe a mangiare starne e fagiani — Uh, tu sei di quei disamorati! Quest' è una gentilezza! — Che sarà come quell' altra di quei frati a chi voi fate la piatanza, che v'hanno dato a intendere che tutte le anime di coloro che fanno lor bene, escono ogni anno a' diciassette dì*

Severo è il Vicario di Cristo nel *Giudicio* contro i Sacerdoti:

Farisei nuovi, pien d'ogni malizia,
Le vostre ipocrisìe non han quì loco;
Vissuti siete in massima nequizia,
E or mi dite aver peccato poco.
Se io negai il Sol della giustizia,
Io piansi amaramente, e sempre in foco
Stette 'l mio cor; ma voi, lupi rapaci
Nel mondo fusti, e non pastor veraci.

Il Chiericato:

Noi credevam che tu come pastore
Ci rispondessi, e non come tiranno.
Noi dicemmo le Messe, ed ancor l'Ore
E cantammo l'offizio con affanno;

---

di settembre, di Purgatorio. E sai che voi non gli volete tener bene! Almanco i' darei pur loro i danari, e facessino da loro, e non mi dovrei stillare il cervello per tenergli per ordine. — Oh, non sai tu che non toccano danari? — Oh, e' tengon chi gli tocca per loro, che è quel medesimo, ed hanno manco quella briga. Anche mio padre teneva in bottega un cassiere, e non toccava danari, e pur non era frate. Ma state a udire: chè non consegnate voi piuttosto loro quel poderuzzo da Montelupo, che rende quasi un fiorin più che voi non ispendete nella piatanza, e non àvete più a pensarvi? — Oh, non sai tu che e' non tengono anche beni? — O che tengon l'entrate! Mia madre, e' sono più savj di noi. Voi non conoscete questa ragia: e' fanno per non aver a combattere, come noi, tutto il dì co' lavoratori; e or si muore il bue, e ora il lupo tóe le pecore. Guardate se gli hanno saputo trovare un modo da poter aver il mèle senza le mosche! — Oh sta un po' cheto! Sempre mai questi che studiano credon poco. Il Frate era uno de' caratteri più spesso tratteggiati nella commedia del Cinquecento, e il Priore del *Vecchio amoroso*, del Giannotti (atto IV, sc. II), se ne duole: *Questi panni pare che oggi dì puzzino ad ogni uomo. Ovunque noi arriviamo, la migliore parola che noi sentiamo di noi è: Ecco questo fratacciο! Dove va questo fratacciο? Che fa questo fratacciο? Non si fa commedia che non vi siamo messi per trattare e condurre qualche ribalderìa. Se noi facciamo bene, e' non si crede: se noi facciamo male, e' siamo lacerati.... Tanto ch'egli è buona pezza, se io l'avessi potuto fare con mio onore, che io mi sarei tratti questi panni. Oh pure egli non m'è marcio, a dispetto di chi non vuole e delle male lingue: e questi panni mi sono grande ajuto a fare di buoni bocconi!*

Molti abbiam tolti al demon traditore,
Usando i sacramenti tutto l'anno;
Se delle colpe gli altri abbiamo sciolti,
Come siam noi tra i diavoli raccolti?

San Piero: Quando 'l simulatore è discoperto,
Convien che mostri il secreto veleno;
Voi cantasti l'offizio in loco aperto
Non per Iddio, ma per empiervi il seno;
De' Sacramenti e delle Messe il merto
Nel mondo avesti in molti modi appieno;
Ma chi mal vive è dover che mal muoja;
Però tacete, e non mi date noja.

Vero è che il chiericato potrebbe consolarsi, come sogliono i dannati, nel vedere a ugual tormento i fratelli delle Compagnie di disciplina e di laudi:

Ciascun di noi credeva esser salvato
Per nostra disciplina ed opre pie;
Come siam noi tra la perduta gente,
Cantando salmi tanto dolcemente?

A' quali così risponde san Girolamo:

Le sante compagnie non fûr trovate
Per usar ceremonie o canti o laude,
Ma per tener l'alme vostre purgate
Da' molti vizj e da ciascuna fraude;
Le vostre devozion son simulate,
Però Gesù vostro dir non esaude;
Voi cercavate trar di Compagnìa
Onore e stato, e spacciar mercanzìa. [1]

Qui le parti son giuste: ma generalmente ne' poeti delle Compagnie laiche drammatiche si scorge una mal celata avversione al monachismo: come, fra l'altre, nel *sant'Onofrio*:

O voi che siate al Divin Verbo intenti,
Onofrio a tutti il viver lieto insegna:
Vostri bei munister, vostri conventi
Il ciel di lor superbia oggi ne sdegna.

---

[1] *S. R.*, vol. III, pag. 509.

Quando sarete poi di vita spenti,
Vedrete quel che fa la vita degna:
Non giova refettor, non giova chiostri,
Ma salmi, orazïoni e paternostri.[1]

Curioso è nella *sant'Orsola* un dialogo fra due cardinali, poco amanti delle pratiche divote e molto pensosi de' proprj comodi e della propria vita, dopo che il Papa, per seguire la santa fanciulla nel suo pellegrinaggio, ha fatto rinunzia della tiara:

— Guardate un po' quel che la pazzìa fa!
Chi dirìa mai che questo fussi, ed è!
Quando a uno il cervello a spasso va,
Difficil è che mai ritorni in sè. —
— Io penso pur come costui andrà,
E come possa mai tanto ire a piè. —
— Lasciatelo ir, che va per ismarrito,
Vecchio senza cervello e rimbambito! —[2]

E sì, che non da molto tempo, quando rappresentavasi la *sant'Orsola*, doveva esser quetato l'eco del grido mandato da Mantova e da Ancona, per quell'ultima crociata, alla quale Pio II chiamava tutta la Cristianità!

Come attorno al Papa stanno i Cardinali, così ai Re delle Rappresentazioni i Savj, i Consiglieri, i Cortigiani. Nella *sant'Agata*, interrogati del modo di aver fra mano la vergine cristiana, consultano fra loro in latino:

— Principis nostri mentem accepistis;
Ego quid in presentia aliud dicam.
Non reperio nisi ut publico edicto
Omnes ad Agatam perquirendam
Cohortentur, ac illam judicanti
Aliud premium suplimenti:
Vero suplicium proponat. —
— Recte quidem sentis, quam ob rem
In eamdem ipse sententiam facile venio. —
— Nec ego quoque ab ista opinione dissentio;
Quare sine mora ad principem

---

1) *S. R.*, vol. II, pag. 407.
2) *Id.*, vol. II, pag. 435.

Accedamus, eique quantum a nobis
Consultum est ei referamus. —

E similmente parlano latino nella *santa Apollonia,* posti a disputare con la protagonista:

— O reverendi patres, haec puella
Vomit ex ore meliflua verba,
Quae nobis movent fortissima bella;
Adeo quidem ut nostra superba
Arma confundant, et veluti stella
Fulget, nos autem calcamur ut herba;
Quare decrevi lucem imitari,
Eque vos omnes idem cohortari. —
— Fluctuat quoque animus, et nutat
Mens jam diu propter eloquentiam
Virginis, quisque flectit et mutat
Corda, cum probet suam sapientiam;
Qua verba nostra omnia confutat,
Vincitque senum hominum prudentiam;
Quamobrem puto potius tacendum
Esse, atque sibi sponte ei cedendum. —

Dotti soltanto della sapienza umana, costoro facilmente si lasciano vincere nelle dispute che hanno co' credenti in Cristo. Nel *san Grisante* sono destinati a insegnar dottrina al rampollo reale:

— Si placet vobis legere, legatis
Utrum dignior sit Philosophia. —
— Hunc librum primo illi ostendatis,
Ubi docetur modus, ars et via. —
— Doctrina est, ut rem bene sciatis,
Primum exemplum in Geometria,
Quando quis rem per causam ostendit,
Sicut bene philosophus comprendit. —[1]

---

[1] *S. R.*, vol. II, pag. 95. Curioso è nella *Sainte Barbe* questa specie di canone di autori scolastici, enumerato dal maestro della giovine principessa: *Vous orez Lucan et Craton, Precien, Donaist et Chaton, Stace, Seneque, Térence, Orace, Perseus, Fulgence, Nazo, Mars et Juvenal, Lucresse, Mars et Martial, Espinoüs, Macrobeus, Democritus, Virgilius, Boesse, Remy et Bocasse. Ánaxagoras et Orace, Valere, Platon et Porphyre.... Voyez cy les livres des auteurs, Philosophes, commentateurs* ecc.: Parfait, *op. cit.*, vol. II, pag. 13.

Ma venuto alle mani del giovane alunno il libro de' Vangeli, non vuol studiare altrove. Ne' *Sette Dormienti*, due dottori erétici così argomentano contro la Resurrezione:

— Domine reverende baccelliere,
Habeo sillogisme calculatos
Quae resurrectio non facit mestiere;
Non potest natura facere renatos.
Ego tel probo ratione pere,
Che se fracide sunt et manducatos
Et reciutos, nunquam diventabunt,
Quales nos in mercato comperabunt. —
— Habeo venticinque rationes,
Domine magister cathedrante,
Sconfondibiles omnes pappachiones,
Magistros, regentes, omnes disputante:
Plato, Aristotile, Paphiriones,
Averrois mihi tuttos adjutante;
Andemus, ergo, et sconfondiamus quegli,
Et postea faciemus a' capegli. —[1]

Nella *santa Appollonia* i Savj del Re sono chiamati a disputare con lei della fede. Il Cancelliere appresta tutto il necessario alla cerimonia:

Signor, io vo' che qui noi gli allogiàno,
E tutti questi libri darò loro;
Ecco gli occhial se niun fusse bujàno,
E l'orinal per qualche barbassoro,
Che, per venire, e' fussi lasso o stanco,
Che gli avessi renella o mal di fianco.

A poco a poco arrivano i Dottori:

— Noi siam d' Egitto dua gran geomanti
E di chiromanzia, l'arte segreta. —
— Noi siam di Persia primi negromanti,
Che facciam spesso l' aria turba e lieta. —
— E noi di Babilonia siam davanti,
Filosofi arismetichi e poeta. —
— E noi di Piccardia siam qui venuti,
Loici, e parci e' passi aver perduti. —

---

[1] *S. R.*, vol. II, pag. 369.

— Noi siam venuti dieci mila miglia,
Credendo far qualche cosa suprema;
E or che alzo le canute ciglia
Veggio la fama nostra abbassa e trema,
Poi ch' a disputa siam con una figlia;
Opra non è d' acquistar diadema,
Chè stimiam più onor, ch' oro e argento:
Ma pur faremo il tuo comandamento. —

L' Imperatore:
Su presto, ordina loro, o Cancelliere,
Dove gli abbino a stare a disputare.

Il Cancelliere:
Venite qua, sedete qui, messere;
Ecco de' libri a potere studiare;
Ecco gli occhiali, e ciò che fa mestiere,
Se nessun è che gli abbi a operare;
Ora studiate, e quando voi vorrete
Disputare, al Signor voi lo direte.

I Savj: Noi siamo in punto, magnanimo Sire,
A confonder costei e sua stoltizia.

*L'*Imperatore:
Che dice Bartolo?

Il Savio: Ora i' tel vo' dire;
Che chi ti contrafà, muoja in giustizia.
Messer Alberto sarà il primo a dire,
Perchè gli ha prima di noi la milizia.

Secondo Savio:
Fra punti e testi, e rubriche e postille
Parati siamo a dar sentenzie mille.

La disputa comincia, e quando Apollonia dimanda loro:

Chi fu colui che fe' dell' acqua vino,
E che risuscitò Lazaro morto,
E 'l figliuol della vedova piccino?
Chi 'l cieco alluminò con gran conforto?
Chi alla pescina sanò quel meschino,
Se non Giesù, el qual nel mio cor porto?
Giesù fu quel che per noi 'l sangue offerse,
E l' inferno serrò, e 'l cielo aperse;

i Dottori si sentono scossi dalle *ragioni potenti* di Apollonia, e

dichiarano all'Imperatore di voler lasciare il culto degl'idoli: di che irato, egli prorompe in queste parole:

> Levatevi dinanzi a me, canaglia,
> Gente bestiale, senza senno alcuno!
> Ch'una fanciulla tanto possa e vaglia,
> Che l'abbi fatti ammutolar ciascuno!
> Ognun di voi colle parole scaglia,
> E poi risponder no'le sa nessuno.
> E'libri vostri, e'testi e la dottrina
> Sono da 'nvolger spezie e la tonnina.
> Di tante legge quante voi avete
> Io non ve ne darei quattro quattrini:
> In cucina buon soldi troverete,
> E per la via cogli altri paladini:
> Più nella Corte mia non istarete;
> Voi non valete tutti tre lupini:
> Tiepidi, sciocchi, capi di castroni,
> Tornatevi a studiare in su' melloni.

L'arte vana dell'astrologìa vien segnatamente messa in derisione ne'sacri drammi. Nella *santa Barbara* il Re vuol sapere qual sarà il destino della sua figlia, e convoca gli Astrologi perchè interroghino le stelle: ne vengono tre, il vecchio, il giovane, il malefico:

> *Il* VECCHIO: Acciò che la memoria non c'inganni,
> Apriamo e'libri, e rivoltiam le carte.
> *Il* GIOVANE: Le tavole d'Alfonso mostron gli anni,
> E il corso di Saturno, Giove e Marte.
> *Il* VECCHIO: Alcabigio dimostra e' gravi danni
> E prospera fortuna, con grand'arte.
> *Il* GIOVANE: Albumasar, Algazel et Alì
> Ancor più chiaro el dicon: eccol qui.
> *Il* VECCHIO: Albumasor ci basta solo avere,
> Che de'giudicj tutti dice a pieno;
> Con questo libro sol potrem sapere
> El vero, se il cervel non ci vien meno.
> *Il* GIOVANE: Guido Bonatto ancora è buon vedere,
> Che mostra piova quando è il ciel sereno.
> *Il* MALEFICO: Dè, non più libri, prendiam gli strumenti,
> Che gli eventi futuri fan presenti.

Il VECCHIO: La spera e l'astrolabio prendo in mano
Per calcolare e' gradi e' suo minuti:
Gli occhiali ancor per veder più lontano,
Sendo già vecchio, e' mie pel son canuti.
Il MALEFICO: Ed io con le mie seste in questo piano
Farò venire e' diavoli cornuti;
Io spero al tutto mi diran lo intero,
E se sia il falso, direm che sia il vero.[1]

Lo stesso ufficio sono chiamati a fare nel *Barlaam e Josafat;*[2] e così nella *sant'Orsola:*

PRIMO DOTTORE:
Si placet vobis dicere, dicatis
In quo consistit modo, ars et via.
SECONDO: Ut bene veritatem comprendatis;
Parmi Mercurio suo pianeta sia.
TERZO: Si recte in signo hoc speculatis
Credo che gran prudenza in costei sia.
QUARTO: Deh! non facciam fra noi più in bus e in basse;
Chè il ver di questa cosa è presso all' asse.
Ben disse Marco Tullio Cicerone
Nel primo testo che chiosò il Vannino,
Chè sare' me' studiare in un cappone
E in un perfetto e vantaggiato vino,
Ch' almeno l'uom troverìa la cagione;
E questo par che appruovi il Magnolino:
Chè questo astrologare è cosa sciocca,
E possiam dir quel che ci viene a bocca.[3]

Nel *san Venanzio* gli astrologi sono frettolosamente chiamati a spiegare un sogno del Re:

Vuolsi molti strumenti e libri tôrre,
Se noi vogliam mostrar nostra scïenza.
Chi vuole il frutto di quest'arte côrre,
Bisogna con dottrina aver prudenza.

---

1) *S. R.*, vol. II, pag. 74.
2) *Id.*, vol. II, pag. 164.
3) *Id.*, vol. II, pag. 414.

Colui che si sa me' ne' casi apporre
Ha dell'astrologia la sapïenza.
E 'l vestir ricco col parlar latino
Appresso a chi non sa, fa l'uom divino.

Saputo il sogno consultano fra loro:

Videndum est in primis, si comedit,
Nam solet multum cibus impedire,
Forte capitis dolor ista dedit,
A quo solent phanthasmata venire. —
— Stultus est ille multum qui se credit
Somnium posse veritatem scire. —
— Sapete voi quando il sognare è certo?
Quand'un si truova col culo scoperto.
Costor vogliono e' sogni interpetrare,
E io non so quel ch'io cenai jersera!... —

Ma il più usitato bersaglio all'umor maligno de' drammaturghi sono i Medici: nè gli autori delle Rappresentazioni sono i soli a metter in canzona l'arte medica, ma sì anco tutti i comici di quell'età; nè allora primamente cominciarono i discepoli di Esculapio a far ridere a loro spalle il pubblico de' teatri. Ebbero i Greci le *Magodie*, nelle quali ponevansi in vista e davansi in ludibrio coloro che colla virtù di magiche formole e di superstiziosi medicamenti pretendevano guarire l'umanità inferma: nel teatro plautino spesso trovansi di questi impostori, che la loro ignoranza celano col sussiego e colle parole solenni. I Medici della Commedia latina parlano greco,[1] come quelli della moderna, latino. Nella *Farsa* del Caracciolo *in persona di un Malato e di tre Medici*, afferma il Signorelli[2] trovarsi un consulto, nel quale diconsi le più solenni stravaganze e le maggiori goffaggini sul morbo che sono chiamati a guarire. Il medico è uno de' tipi comici più costanti presso i drammaturghi del Cinquecento. Nella *Sibilla* del Lasca, Giansimone ricorda i tempi della sua gioventù, quando « i Medici in questa città andavano a ordine come san Giorgi, sopra quelle mulone, con le covertine pagonazze, o d'altro colore allegro, insino a terra;

[1] *Menechm.*, atto V, sc. III; *Curcul.*, atto II; sc. I; *Cistell.*, atto I, sc. I; *Poen.*, atto V, sc. II; ecc.

[2] *Op. cit.*, pag. 539.

con vestone di scarlatto, e qualcuna di vajo o foderata di dossi: la state poi, di dommasco o d'ermisino, con tanta seta addosso e tante anella in dito, che era una magnificenza. Avevano certe arione liete, certe cerozze allegre, con la vista e con le parole mettevano la vita in corpo agli ammalati. Ora i primi e i miglior medici che ci siano, pajono ammalati loro.... e hanno certe arie affamate, sparute, agghiadate, che piuttosto hanno viso di becchini che di dottor di medicina. »[1] Nell'*Ammalata* del Cecchi sono a consulto messer Ambrogio e messer Alberto: e il primo dice:

Salvo judicio meliori, io tengo che
Il mal sia grande e di molta importanza,
Et maxime quia e' non si scuopre;
Ma noi ci rivedrem: bene valete.

Messer Alberto invece sospetta che l'ammalata non abbia nulla, o soltanto mal d'amore, come ha conosciuto dall'alterazione del polso, quando le si avvicina un famiglio del padre. Costui conclude che quanti più

Medici son d'attorno ad un malato
Più tosto lo sotterrin; questi sono
Duoi, e disputa disputa, alla fine
L'un dice ch'ell'ha un mal grande, e quell'altro
La non ha mal nessuno. Va' poi, e fida
La vita tua a costoro! Tutta volta,
Io aggiusto fede più a maestro Ambrogio
Com' è quel ch' è più vecchio, e viene a avere
Più esperïenza; e poi, io me lo veggo
Da me, che la sta grave! Questi giovani
Si voglion contrapporre a questi vecchi
Per parer savj, ma i' credo lor poco;
Perchè la medicina vuol scïenza
E pratica; de l'una, i' non m'intendo
S' e' n' hanno o no; ma quanto de la pratica,
La ragion vuol che ne sia più ne' vecchi.
Basta, che per parer d'assai egli ha,
Sentendo far alterazione al polso,
Battezzàtolo amore: or fa tuo conto!
Il dipintor suol dipigner sè stesso.

---

[1] Atto III, sc. v.

Oh guarda valent' uomo! il mal che v' è
E' non lo trova, e n' ha sognat' un altro,
Che v' è, ti so dir, presso a mille miglia.
Oh poveri ammalati! Intanto, intanto
E' non fûrno d' accordo a trarle sangue,
Che m' è parso un gran fatto, chè oggidì
Mi suol parer che al primo e' vi dien dentro.[1]

E nella *Conversione della Scozia*, così parlano fra loro due medici pagani:

— E' ci bisogna far come chi gioca
Co' dadi, che non venendogli il punto
Che e' chiama, si va poi accomodando
Con quel che vien. Rappresentiànci su
E lodiamo ancor noi, e diciam che
Altro che Dio non lo potea guarire.
Quando il fiume vien grosso, e' si guadagna
Più a secondarlo che a contrapporsegli. —
— La fortuna è amica degli audaci,
E 'l mondo è oggi de' presuntuosi;
E l' arte nostra, senza queste due
Virtù, è come dir zero via zero. —

Onde il servo d' un d' essi conclude:

In fatto, a questa volta
Questi maestri non si sono apposti.
Fûrno chiamati a medicare, e dettono
Nel bue; vollono far poi dell' astrologo
E dir che il Re morrebbe, e gli è guarito.
A tal, ch' essi hanno perso al più, e al meno
Non colse. Questo loro error si è visto
Perchè la terra non l' ha ricoperto,
Come la fa molti altri che ne fanno.
E ho veduto in quel ch' io sono stato
Con questo mio, che infatto il caso loro
Sta, come disse mastro Guazzalletto:
Dio te la mandi buona![2]

---

1) *Ediz. cit.*, vol. II, pag. 116.

2) *Ediz. cit.*, vol. II, pag. 508. Questo maestro Guazzalletto che cavava a caso le ricette di tasca, dicendo al malato: *Dio te la mandi buona!* si trova in una *Rappresentazione di san Francesco* del codice Riccar-

Nell'*Ipocrito* dell'Aretino è così ritratto un medico: « È studio molto dilettevole e pulcro quel de la fisonomia, e però ho fatto uno opuscolo de cognitione hominum per aspectum, secondo Aristotile, Scoto, Cocle, Indagine e la eccellenzia di me, filosofo moderno, perocchè frons magna et cuperata est inditium potatoris, nasus aquilinus, testis est majestatis imperatoriae, et facies rugosa testimonium senectutis. » E più oltre: « È di necessità che la mia autoritade si trovi a la disputa de le conclusioni che tiene messer Libico in persona, perchè tutto il fatto degli ammalati consiste nel dubbio che noi fisici abbiamo, circa il non saper se fu inventor de la medicina, gloria inestimabile e tesoro sommo dei filosofi, Adamo, Esculapio, Ermogene, Rofo, Dionasties, Vacileos, Dioris o Damasi. »[1]

Veniamo adesso alle Rappresentazioni. Nella *Conversione della Maddalena*, entrano due medici in camera dell'infermo, e l'un d'essi così saluta:

Pax vobis fratres, e nos vide venimus.
LAZARO: Et nos libenter vos omnes precipimus.
MAESTRO MATTEO:
Io son, maestro Din, sempre di quelli
Che mi piace saper la cosa intera.
Questo gran male quando gli pres' egli?
MARTA: Maestro nostro, e' gli prese jarsera.

---

diano 2900, in questo consulto fra tre medici: I. *Dammi gli occhiali, Senz'essi non iscorgo gli orinali.* II. *Essendo il più provetto, Maestro Guazzalletto Voi parlerete voi Prima, e poi diren noi, E parliamo in latino.... Duolmi ch'io son digiuno Pel mio tanto studiare, Io volevo trovare Rimedio a' pedignoni.* II. *Vuo' tu rimedj buoni? Leggi il* Decameron *Che vuol che il diquilon Sia cos' utile a fignoli, Ugnendo i diti mignoli Coll' aceto rosato....* I. *Bona dies....* II. *Accipe un granchio, un gheppio, una ranocchia Bolliti tutti insieme in malvagìa E con quel grasso ungegli le ginocchia, Fregalo in su, e un cristeo ci fia D'acqua d'invidia, luppoli e bugrossa E un dattero di cassia per la tossa.* III. *L'acuta febbre ha fatto in costui gruzolo Di coller malinconiche e flematiche; Però si vorre' tórre ova di struzolo E cuocerle e col tuorlo unger le natiche: Poi tór di sine quibus un minuzolo, E con catholicon more selvatiche: Stempera, e fa bollire, e quando accotola Lo premi, e con quel gli ungi la collotola,* ecc. Di questo medico dal *Dio te la mandi buona*, parla anche il POGGIO, *Facezie*, nº 203.

[1] Atto III, scena 6ª. Vedi anche il *Furto* del D'AMBRA, atto III, sc. 10ª.

LAZARO: Non ch'altro, par che mi dolga e'capelli.
MARTA: E' gli ha anco la lingua molto nera.
MAESTRO MATTEO:
Porgete il braccio, ch'io vi cerchi il polso,
Acciò ch' io vegga il mal che sta nascoso.
Qui è da dargli un poco di sciloppo,
Ch' a me mi par che gli abbi la contina.
MAESTRO DINO:
Io sì mal volentier gl'infermi tocco,
Però ch' io temo di maggior ruina.
Guardate il segno, chè noi facciam tosto.
Qui bisogna ordinar la medicina,
Perchè gli è tutto quanto pien d'umori,
Che son radice di molti malori.
Lazaro, e' non si vuole sgomentarsi,
Pensate che ne verrà de' maggiori....
Or togliete garofano e mentastro,
E al cuore gli farete un po' d'impiastro.
MAESTRO MATTEO:
A me dicerto ella mi pare scesa;
Qualche cosetta si vuole ordinargli,
Chè, se l'avesse pure tal via presa,
Addosso non si può abbarbicargli.
MAESTRO DINO:
Vorrassi fargli ben qualche difesa,
Ma oggi non mi par nïente dargli.
Pigliàn licenzia, e tornerem domani.[1]

Nel *san Tommaso* i medici sono chiamati in fretta e furia a curare il fratello del Re, gravemente malato. Il primo medico dice al servo:

Dammi, Arrighetto, qua quel bel mantello
E un velluto per portar di sotto,
Da ogni dito un grosso e magno anello,
Chè a questo modo l'uom si mostra dotto.
L'arte del medicare è uno zimbello,
Che non ci apposterebbe a pena Giotto;
Un parlar terso con l'aspetto grato
Guarisce oggi per tutto ogni amalato.

---

[1] *S. R.*, vol. I. pag. 292.

Scontratisi, i due medici si salutano burlevolmente:

MAESTRO ANTONIO:

Buon dì, maestro Guido di cuccagna.

MAESTRO GUIDO:

A Dio, maestro Anton di balordìa.

MAESTRO ANTONIO:

Come va l'arte?

MAESTRO GUIDO: Bene a chi guadagna.

Insieme ce n' andrem di compagnìa.

MAESTRO ANTONIO:

Come avete voi tordi nella ragna?

MAESTRO GUIDO:

Pochi, perch' io gli pelo per la via.

Dove io non vedo, maestro, guadagno,

O io gli ammazzo, o io gli mando al bagno.

Arrivano così innanzi all' infermo:

Un MEDICO: Avete voi conservata l'orina?

Una DONNA: Maestro, sì.

MEDICO: E'l catinuzzo ancora?

DONNA: Egli è qua dentro nella predellina.

Corri, Lucia, va', recalo un po' fuora.

MAESTRO: Qui bisogna ordinar la medicina,

Chè drento è questo mal che lo divora.

Altro MEDICO: Saper si vuol l' origine di suo male,

Et io guarderò intanto l' orinale.

MEDICO: Duolvi la testa?

INFERMO: Sì, Maestro caro.

MEDICO: E'l vin vi piace?

INFERMO: E' mi par un veleno.

MEDICO: Uscite voi del corpo?

INFERMO: Assai di raro.

MEDICO: E'l freddo è grande?

INFERMO: E' mi fa venir meno.

MEDICO: E 'l cibo come va?

INFERMO: Parmi anco amaro.

MEDICO: Dov' è la doglia?

INFERMO: Io ne son tutto pieno.

MEDICO: Quando vi prese il mal?

INFERMO: Tre dì con questo,

E muojo s' io non ho soccorso presto.

Dopo l'interrogatorio, i due maestri consultano sul da fare:

— Multa sunt in infirmo investiganda:
Qualitas, pulsus, stercus et urina. —
— Contraria sunt primo resecanda,
Dolor intensus, febris intestina.
— Sunt haec pro sanitate preparanda:
Reubarbari et mannae medicina. —
— Sarebbe buono a stemperar con ello
Sugo d'aringhe e vin di pipistrello. —

Intanto il malato muore: uno scudiero caccia via i medici, gridando:

Tutto 'l dì colle mule a processioni
Vanno costor, col prete e 'l beccamorto:
Uccidono uno, e non ne va lor pena,
A lor basta portar la borsa piena.

Vero è che un altro scudiere corregge le intemperanze di costui:

Non si dice di quei ch'ànno dottrina....
Non si danna però la medicina....
Sol si danna color che guastan l'arte
Con ciurma, bossoletti, anella e carte.[1]

Nella *Rappresentazione di un Pellegrino* consultano così fra loro maestro Elia e maestro Balzagar:

— Maestro Elia, quest'arte vuol pratica,
Essere ardito, e ben ciaramellare,
E qualche volta parlare in grammatica
In *is*, in *us*, in *as*, e disputare. —
— *Bene dixisti....* —
— Maestro Elia, guardate questa orina,
E quel che ve ne par, se l'è quartana. —
— Qui mi par mescolato medicina,
E non intendo se febre è terzana....
M'aspetta, ch' io mi metta un po' gli occhiali. —
— Non ti diss'io che gli ha troppo beuto?
E vedi ch'egli è pien quest'orinale;
Ma veramente egli ha il mal del sternuto,
Secondo che mi mostra ser Natale.... —

---

1) *S. R.*, vol. I, pag. 450.

— Voi siate riscaldato e raffreddato
Secondo il segno, qual' è molto brutto. —[1]

Nel *san Venanzio* il Prefetto gravemento ammalato manda a chiamare i maestri, che disputano così:

— Querendum est de signis et urina
De pulsu et gustu et de natura morbi,
Demum esto ordinando medicina
De cassia dyasena et succu sorbi. —
— Proderit multum brodum de gallina,
Vel jecur alicujus nigri corbi,
Et si moscioni grassum haberetur,
Credo quod sine mora sanaretur. —
— Voi fate di gramatica un fracasso.
Io vo' parlar per lettera in volgare;
Fatelo stropicciare un po' da basso,
Che suol molto allo stomaco giovare. —
— Tu dovesti studiare in babuasso;
E' si vuol Galieno un po' trovare,
Qui dicit, quod in state sunt pejora
Corpora, que non sunt calidiora. —

Intanto il malato spasima, e muore maledicendo Giove: un medico dice:

Facciamgli un argomento.

E l' altro:

— . . . . E' mi par morto. —
— No, chè gli arebbe qualche cosa detto:
E' piglia nel dormir tanto conforto,
Che non gli batte più polso nel petto. —
— Che vuol dir che gli ha fatto il viso torto?
— È perchè di renella egli ha difetto. —

Nella *sant'Agnese* i medici sono posti in scena ben tre volte. Prima ne vien uno a curare il figlio del Prefetto:

Fia poco male, mostra un po' l' orina.
Io non vorrei che la vista ingannassi,
Perchè 'l polso e l' orina altro mi mostra,

---

[1] *S. R.*, vol. III, pag. 418.

Acciò che presto ripar si pigliassi;
E di darmi un compagno non far sosta,
E bisognando sangue si cavassi.

PREFETTO: Toglietene uno o due a vostra posta.
MEDICO: El caso domattina arò studiato.
CAMERIERA: Stasera?
MEDICO: Acqua cotta e pan lavato.

Crescendo il male si fa il consulto:

Fate d'aver le barbe del finocchio,
Ginepro, canterelle e mèl rosato,
E fate impiastro, e ponete al ginocchio:
E se vorrete il medico ubbidire,
Non dubitate, lo farem dormire.
Tenete a mente l'ordin della vita:
Dateli ber, se vuol, dell'acqua fresca,
Non punto carne, un po' di scamerita:
Tenerlo desto el dì non vi rincresca:
Chiocciole, farro, sena tripartita,
Cavol cappuccio cotto alla todesca,
Secondo che mi mostra el taccuino:
E non bisogna punto e' bea vino.

Tornano ancora una volta con Mariotto barbiere per trargli sangue, e il primo dice:

— Bona dies, a dirlo in gramatica:
Figliuol, come ti sei tu riposato?... —
— Omè, omè, io mi sento aghiadato. —
— Bembè, bembè, ella sia gotta sciatica:
Una buona unzïone io t' ho portato:
Non è da dargli medicina alcuna,
Perchè noi siamo in sul far della luna.
Pur s' egli avessi corso, o riscaldato
Sì come spesso e' fanno e' garzoncelli,
E poi acqua beuta e raffreddato,
E non pensano al male e' tristarelli,
Acciò che presto si sia rimediato,
E bisognando tosargli i capelli:
Pur per alleggerirgli un po' la pena
Trargli un bicchier di sangue dalla vena. —

Ma finiscono coll'accorgersi che il fanciullo *non egrotus est, sed eger,* e il suo è mal d'amore.[1]

Anche i medici vorranno convenire che in questo tipo del maestro medievale è molta festività comica; ad ogni modo questi maestri Dini e Guazzalletti e Balzagar sono i diretti progenitori di monsieur Diafoirus e monsieur Purgon del Molière.

Abbiam visto la simonìa nell'amministrazione ecclesiastica: ora vedremo la corruzione nell'amministrazione della giustizia, ritratta al modo che segue nella *Rappresentazione di Susanna.* Questa si apre con due villani, Menico e Tangoccio, che disputan fra loro:

— Ha' tu deliberato, o buon garzone,
Di non mi voler dar la roba mia? —
— Che vai tu anfanando, bighellone?
Cavar ti si vorrebbe la pazzìa. —
— Adunque tu vuoi mettermi in quistione
De' mia danari, e farmi villanìa!
Io darò modo ch' io sarò pagato,
Ladro da forche che sarai impiccato. —

---

[1] Vedi anche circa i Medici, il *Costantino*, *S. R.*, vol. II, pag. 201; il *Re Superbo*, vol. III, pag. 184; la *santa Guglielma*, vol. III, pag. 227; la *Stella*, vol. III, pag. 332; i *Due Pellegrini*, vol. III, pag. 462, ecc. Anche nell'inedita *Rappresentazione dell'Ortolano* troviamo i soliti medici: *Quidne videtur tibi et cur miraris? Erit ne hic morbus incurabilis? Obsecro te, ut cura singularis Adhibeatur, et fiat sanabilis — Haec aegritudo videtur mirabilis Nec erit ita ad curandum abilis, Sed juxta posse dabo auxilium. Et habeatur erit* (?) *consilium.* Viene un terzo medico: *Non bene satis hunc egrum curastis Quia isto pede iste carebit Et non bene vos ipsum sanastis Et vester error nondum latebit; Et nisi foret reverencià vestra Docete vos, si veniatis estra. Io non vi vo' più parlar per gramatica Medici stolti, chè so non sapresti Non ch' altro, medicare una volatica. Pur ch' abbiate i cappucci e l'ample vesti Vi par dover sol mediear per pratica: Legger si vuole e' vecchi e' nuovi testi De' Dottor nostri, e simile e' valenti, Se voi volete ben curar le genti.* Un d'essi risponde: *Reverende Magister, non dicatis, Nec ullo patto talem verecundiam Coram omnibus nobis faciatis: Habetis vos litteralem facundiam: Sufficit nos latenter reprendatis Nec veniatis così ad iracundiam.* Vedi una scena di medici nel *Mystère de la Vengence*, in L. Paris, *op. cit.*, vol. II, pag. 657-661; nel *M. du V. T.*, I, 307 ecc.

Menico va alla ragione, e così parla a' Giudici:

> Messer, io sono un pover uom di Chianti
> Che favellar non so per la vergogna,
> Ch' io non son uso: abbiate compassione:
> Fate chiamar Tangoccio alla ragione.

Arrivato dinanzi alla giustizia, Tangoccio così saluta:

> Dio vi salvi, Signor della giustizia,
> Io vengo a voi perchè son richïesto
> Dal vostro messo, con sì gran nequizia;
> Io son venuto e comparito presto,
> E sono stato a voi senza malizia,
> Come colui che sopra i piati è desto:
> E di mele un canestro io v' ho portate,
> Che innanzi al porco io l' ho testè levate.

Menico comincia a dire le sue ragioni, e si riscalda. Il giudice lo ammonisce:

> Dite le ragion vostre, e ritenete
> Le mani a voi, chè in prigion balzerete.

E Menico:

> Ahi! non mi posso tener quanto chente
> Non mi scorrubbi, o uomini del vajo:
> Perch'io servi' costui liberamente,
> E or mi niega tutto il mio danajo;
> Acciò che voi intendiate il convenente,
> Io menai al mercato il mio somajo,
> E vendei le castagne, e non comprai
> La vacca, ma e' danari a lui prestai.
> Che fûrno dieci lire numerate;
> Erano un gran mazzocchio di monete;
> E or mi nega che giammai prestate
> I' non gliel' ho, sì come voi vedete.

I Giudici non solo per mancanza di testimonj negano riconoscere il debito di Tangoccio, ma arbitrariamente e oltre la richiesta, obbligano Menico a pagar dieci lire all'avversario; quanto pretendeva doverne avere:

> Menico dia dieci lire a costui,
> Sì come prima addimandava a lui.

Ma Menico non s'acqueta all'ingiusta sentenza:

> Oh, i' fo ben boto a sante Die guagnele
> Ch' i' mi vogl' ire a fare sbattezzare,
> Da poi che per un canestruol di mele
> Voi sentenziate chi ha aver, abbi a dare.

Questi Giudici perversi sono quelli stessi che poi s'infiammeranno di Susanna, e la condanneranno ad esser lapidata; se non che Daniele, come è noto, salva la casta donna e rivolge sul loro capo l'ingiusta sentenza.

Ed ora discendiamo un po' più basso negli ordini della civile società; e nello stesso tempo offriamo al lettore esempj di caratteri maggiormente comici, frammischiati a' sacri personaggi della Rappresentazione.

XV

MERCATANTI, SOLDATI, MANIGOLDI, BANDITORI, CAVALLARI

In una città così dedita al traffico com'era Firenze, è naturale che si ponessero sulla scena nelle Rappresentazioni Banchieri e Mercatanti: ma gli autori di quelle, al paro di tutti gli scrittori ascetici del tempo, ce li dipingono maculati dal vizio dell'usura e vòlti agl'illeciti guadagni. Nel *sant'Onofrio* abbiamo due Mercanti che si scontrano per via, e così discorrono fra loro:

> — Compagno, ove vai tu?
> — Vo alla fiera. —
> — Et io ancora. —
> — Andiam di compagnia. —
> Passiam quel bosco prima che sia sera,
> Chè non ci fussi fatto villanìa. —
> — Io ho fatto a' mia giorni un poco d'oro,
> Nè so più dolce cosa che il tesoro. —

— Noi abbiam nella terra certi allocchi
Che credon che l'usura sia peccato. —
— Io fui un tempo anch'io di quei balocchi,
Che sempre ero fra 'l rotto e lo stracciato;
E' veggon pure i poverelli sciocchi,
Che chi non ha danar non è stimato. —

I malandrini li raggiungono, li spogliano, li uccidono: e l'uno dei Mercanti così moralizza:

Va ora, e presta e' danari a usura!
Vedi come il peccato ha sua merzede!
Chi dell'ira di Dio non ha paura
È veramente cieco e senza fede.[1]

Nell'*Agnolo Ebreo* v'ha questo dialogo fra Agnolo stesso ed un Banchiere, al quale ei va a vendere una pietra preziosa:

Deh, guarda un po' di che valuta è questa:
Dimmi el vero e non mi dir menzogna. —
— Vuola tu vender, o pur l'hai in presta? —
— Vender la vo', chè danar mi bisogna. —
— Cento ducati può valere a sesta. —
— Strazimi tu, o la tua mente sogna? —
— Vuone tu cencinquanta? orsù, dugento! —
— Contagli sì, ch' i' son molto contento. —[2]

I Soldati sono sempre rappresentati come poltroni, bravacci, dediti al vino, al giuoco, ad ogni vizio, schiuma di galera, avanzi del remo. La commedia erudita prese da Plauto il tipo del *Miles gloriosus*,[3] adattandolo a' tempi e a' costumi del secolo decimosesto:[4] ma nel quadro della Rappresentazione non

---

[1] *S. R.*, vol. II, pag. 391.

[2] *Id.*, vol. III, pag. 495. Bene assai sono rappresentati alcuni mercanti nel *M. d. V. T.*, III, 2-10: ma sentendoli concludere i loro discorsi con un *Allons tost, tirons vie* parrebbero più *lombardi* che francesi.

[3] V. il § XII dell'erudita opera di Carl von Reinhard-Stoettner, *Plautus, Spätere Bearbeitung. plautinisch. Lustspiele,* Leipzig, Friedrich, 1886, pag. 595 e seg.

[4] Questo tipo è fra gli altri egregiamente riprodotto da Lasca, dal Cecchi, dall'Aretino, dal Piccolomini. Nella *Strega* del primo, è Taddeo, che postosi l'elmo esclama: *Oh io son fiero! io son terribile! io me lo reggio. io lo conosco.... io ho quasi paura di me stesso;* e detto ciò,

entrano, e non potevano entrare, se non i gregarj, che meglio erano conosciuti dalle plebi. Abbiamo già visto qualche cosa in questo proposito più addietro, analizzando la *Rappresentazione di*

---

svergina l'arme di suo padre. Il CECCHI ha spesso messo in scena questo tipo, come nello Sganghera della *Majana*, nello Spagnuolo Ignico de'*Rivali*, ecc. Nella *Conversione della Scozia*, Carino giovinetto che si tira su per soldato esce in questa bravata: *Io mi cibo di ruggine di ferro E di cuor di leoni e di serpenti.* E Francalancia racconta di aver vinto i nemici col prendere il vantaggio del sole, e accostatisi quelli, sfibbiandosi la casacca: *Ecco che il lustro Delle mie arme dètte lor negli occhi, E gli fe' cader sì come polli ebbri. Allora io grido ai mia: Oh valentuomini, Che state voi a fare? Il campo corse E te gli affrittellò, che un non rimase Vivo.* E conclude: *Cento bigoncie di cervello e tante Corbella di cuor d' uomini vi mando.* Nella *Talanta* dell'ARETINO, il Tinca così si vanta: *Sappi che nella giornata della Cerignuola, che durò sino ad un'ora di notte, onde ci morì uno uomo d'arme, e due ce ne restar feriti, io fui quello che buscai il fuoco che accese il torchio a colui che entrando di mezzodì nella battaglia, risguardata l'una parte e l'altra, disse: Signori, egli s'è fatto assai per oggi.* E nel Prologo del *Manescalco: Un milite glorioso lascisi imitare a questo fusto. Io mi attraverserci la berretta a questa foggia, mi sospenderei la spada al fianco a la bestiale, e lasciando cader giuso le calzette, moverei il passo, come si muove al suono del tamburo, cioè così: e col guardo fiero mirerei le genti in torto, e lisciandomi la barba con la mano, trista quella pietra che mi toccasse il piede; e il primo che mi attraversasse la strada, lo taglierei nel mezzo, et appiccandolo al contrario, lo manderei pel mondo come un miracolo. Ah intemerata Madre di Dio, ahi benedetto Dio, ahi ciel stradiotto, levami dinanzi quello specchio, che la mia ombra mi fa paura: a mi an?* Nell'*Alessandro* del PICCOLOMINI dice Fagiuolo servo del Capitano: *Io non passo mai per le strade ch' io non senta per le taverne, per li bordelli e per le biscazze dire il Capitan Malagigi qua, il Capitan Malagigi là.* Ed egli: *Al corpo della consagrata, intemerata, pura, che io non vo' dire, che quel giorno ch' io non mi trovo in qualche scaramuccia, non è ben di me.... La mia* (spada) *non si pasce se non di cuori di capitani.* Del resto, il tipo del *Miles gloriosus* è stato uno dei meglio riusciti e dei più usitati nella *Commedia dell'Arte* (v. AD. BARTOLI, *Scenari ined. della Comm. dell'Arte,* Firenze, Sansoni, 1880, pagina XVIII e seg., e SCHERILLO, *La Commedia dell'Arte*, Torino, Loescher, 1884, pag. 110 e seg.), anche perchè così l' Italia in qualche modo si vendicava de' suoi oppressori, in specie Spagnuoli: onde il *Capitano Sangre y fuego,* il *Capitano Escobombardon della Papirotonda*, e il *Matamoros* inventato e portato sulla scena da Silvio Fiorello verso il 1584.

Carnasciale: la pittura sarà compiuta con quel che verremo cavando da altre. Nella *santa Felicita* il Re ordina che sia raccolto un esercito per andare contro i Giudei: Nicanore così gli risponde:

Sempre e' soldati, sai, chiegon danari,
E sai, senz'essi gniun si moverebbe:
Egli hanno pegno l'arme, noi siam chiari;
Andar senz'esse molto mal sarebbe.
RE: Il guerreggiar non si fa per gli avari,
Che 'l miser ogni guerra perderebbe;
Fatta la mostra della compagnia
Darò denari, e tirerete via.
NICANORE: Ecco ciascun co' sua compagni giunto;
Guarda se pajono uomini da fatti;
Giuda co' suo compagni fie defunto,
Senza ripar, o senza accordi o patti.
RE: Son tutti e' carïaggi vostri in punto?
Siate voi tutti a far questa guerra atti?
Manca arme o nulla in vostra masserizia?
SOLDATI: Danar, danar, che c'è roba a dovizia.

Come il *Capitano Inigo Carpion de Buziquilles* dei *Rivali* del CECCHI, così parla sempre spagnuolo il *Capitan Cocodrillo,* del quale FR. BARTOLI (*Notizie de' Comici italiani,* ecc., vol. I, pag. 231) riferisce questa sbravazzata contro un nemico: *Lo tomo per los cabellos y la hecho con tal furia azia al zielo que.... lo rompe y entra nel quinto zielo, y alla Marte que jugava a taroque con Venus, y le rompe la cabeça,* ecc. Il BUONARROTI (*Fiera,* giornata II, atto III, sc. II) descrive un *Capitan Cardon,* che *par che stia Sull'ali per fuggir: vero espressore D'un poltron vantator, valamedios.* Il *Capitan Spavento da Valle Inferna* fu invenzione di Francesco Andreini pistojese, della Compagnia dei *Gelosi* (1577); il *Capitan Cocodrillo,* di Fabrizio de Fornaris napoletano, comico *Confidente* (1570); il *Capitano Rinoceronte,* di Girolamo Gavarini ferrarese, comico *Fedele* (1620); il *Capitan Spazzaferro,* di Giuseppe Bianchi (1639). Aggiungansi il *Capitan Terremoto,* lo *Spezzamonti,* il *Fracasso,* il *Tagliacantoni,* il *Bombardone,* ecc. Vedi in proposito M. SAND, *Masques et Buffons,* ecc., vol. I, pag. 175 e segg.; FR. BARTOLI, *op. cit.,* ai respettivi nomi. e pel *capitano* nel teatro popolare STOPPATO, *op. cit.,* pag. 158 e 193. Pel teatro francese antico, v. P. DE JULLEVILLE, *La Com. et les mœurs,* pag. 258 e segg.. e PICOT, *Le Monologue dramatiq. dans l'anc. th. franç.,* nella *Romania,* XVI, 518: *Monologues des soldats fanfarons.*

Nel *Nabucodonosor* e nel *san Giovanni e Paulo* troviamo accenni ad usi bellici, e al modo di assediar le città. Nel primo, Nabucco elegge duce alle proprie schiere Nabuzatan:

Però Nabuzathan, cuor di leone,
Contra Jerusalem ti do il bastone.
Con furia muoverai tuo condottieri
E gente d'armi con gran fanterìa,
Uomini da far fatti, e cavalieri,
E bombarde, e spingarde, e artiglierìa.

NABUZATHAN: Io sono in pronto andar presto e leggieri,
E ho d'appresso qua la gente mia;
Di buona voglia andremo ogni persona.

NABUCODONOSOR:
Va', con l'autorità della corona.

NABUZATHAN:
Ove hai tu le tue genti, o Gian Ortìca?
E' bisogna duo mila archibugieri.

CONESTABILE: Tremila ho io Sguizer di fatica;
Se avran danari, e' verran volentieri;
Tal gente nella guerra si notrìca,
E' primi sono e combattono altieri,
E allo spender, sai, non sono avari.

NABUZATHAN: Fagli venire, e toccheran danari.
O Pasqua, e tu Spagnolo e Alfonsino,
Mettete in pronto le vostre brigate....
Pognianci qui, prudenti condottieri,
Con nostra gente d'arme e carïaggi....
Ponete ben le scôlte....
O valente stradiotto, buon Buscaglia,
Andrai a guardia della vettovaglia....
Su, mastro bombardier, metti ogni ingegno
Ch' i' vegga parte delle mura in terra....
Fa' presto pur le palle lavorare,
Acciò per quelle non si abbi a badare.
Non si può pervenire a stato degno
Senza passione, disagio o fatica:
Egli è, frategli miei, d'avere a sdegno
Sola paura, che sempr' è nimica:

E' non s'acquistò mai nïun gran regno
Senza la spada in man; così l'antica
Gente; e noi seguiam dietro a le lor orme,
Chè non acquista onor chi mangia e dorme.
Però noi darem oggi la battaglia,
Poichè gli è in terra parte delle mura....
El primo ch'io vedrò che su vi saglia
Mille ducati d'aver s'assicura;
E delle prime genti facciam fiacco,
E che tutta la terra vadi a sacco.

Nella Rappresentazione del magnifico Lorenzo, Gallicano fa questa concione a' soldati:

O gente ferocissime e gagliarde,
Presto mettiamo alla città l'assedio;
Presto portate sien qui le bombarde;
Dio è con noi; e' non àran rimedio;
Passavolante, archibusi e spingarde,
Acciò che non ci tenghin troppo a tedio,
Fascine e guastator: la terra è vinta,
Nè può soccorso aver dal campo cinta.
Fate e' graticci, e' ripari ordinate
Per le bombarde; e' ponti sien ben forti;
E' bombardier securi conservate,
Chè dalle artiglierie non vi sien morti;
E voi, o cavalieri, armati state
A far la scorta vigilanti, accorti;
Chè 'l pensier venga agli assediati meno,
E le bombarde inchiodate non sièno.
Tu, Giovanni, provvedi a strame e paglia,
Sì che 'l campo non abbi carestia;
Venga pan fatto ed ogni vettovaglia,
E Paul sarà teco in compagnìa;
Fate far scale onde la gente saglia;
Quando della battaglia tempo fia,
Ciascun sia pronto a far la sua faccenda;
Sol Gallican tutte le cose intenda.
Fate tutti i trombetti ragunare
Subito: fate il consüeto bando,
Chè la battaglia io vorrò presto dare;
L'esercito sia in punto al mio comando;

Chi sarà 'l primo alle mura a montare
Mille ducati per premio gli mando,
Cinquanta, e poi cento all'altra coppia,
E la condotta a tutti si raddoppia.[1]

La forza de' re e de' tiranni delle Rappresentazioni, oltre che nelle milizie, sta anche, e più, ne' Manigoldi, Birri, Cavalieri o Giustizieri che si abbiano a dire, che sono personaggi obbligati di ogni dramma sacro; tanto più importanti, quanto che senza l'opera loro non si giungerebbe al fine. Essi eseguiscono le feroci voglie degl' Imperatori, Prefetti o Proconsoli pagani: attanagliano, impiccano, decapitano: sempre pronti ad obbedire con animo volenteroso i loro padroni, lieti d'inferocire ne' cristiani, avidi di guadagno, di vino e di sangue.[2] Nel *san Tommaso* c'è questo breve dialogo tra il *Cavalieri*[3] e il *Giustizieri*:

— Ser Giustizieri, il Re dà la sentenza
A ciò che presto il suo voler facciate. —
— Dove sono e' danari? —
— Ecco un fiorino. —
— Cotesto non ci basta sol pel vino. —[4]

---

[1] *S. R.*, vol. II, pag. 252.

[2] Nel *Mystères des Actes des Apostres*, Daru, che è il boja, così si vanta: *Je suis Daru, Bon pendeur et bon escorcheur, Bien bruslant homme, bon troncheur De testes, pour bailler ès fours, Trayner, battre par quarrefours; Ne doubte que meilleur s'appere. Le sire grant de mon grant pere Fut pendu d'un joly cordeau; Ma grant mere fut au bordeau S'esgallant, et menant grant chere; La superlative sorciere Dont on ouyt jamais parler, Pour petits enfants estrangler. Mon pere fut tout vif bruslé Et mon frère fut décollé*, ecc. E più oltre dimandato: *Et que sçais-tu faire?* risponde: *Bien pendre, Rostir, brusler, escarteler, Battre de verges, descoller, Trayner, escorcher, enfouir, Et si on se combat, foir.* Vedi Parfait, *op. cit.*, vol. II, pag. 425, 437.

[3] Il *Cavaliere* o *Miles socius* era ne' nostri Comuni colui che faceva eseguire gli ordini del Giudice: ma il *Giustiziere* era quello che eseguiva le sentenze di pena corporale. Per non equivocare, dicevasi anche *Cavalier di birreria*, come in questo passo del *san Venanzio*: *Colui mal suol usar le gentilezze Che dalla zappa e di contado viene; Costui è Cavalier di birrerìa, E pargli d'aver già la signorìa.*

[4] *S. R.*, vol. I, pag. 466.

Nel *sant' Ignazio* il Cavaliere così alterca co' Birri:

— Può fare il ciel che da mattina a sera
Voi stiate al giuoco fermamente saldi! —
— Chi vince a frussi e chi perde a primiera,
E passiam tempo e 'l dì per questi caldi. —
— Levate suso, o gente di scarriera;
Voi siete una caterva di ribaldi. —
— Stu vuoi riposo, e noi vogliam riposo;
El tristo dice mal al doloroso. —
— O voi vi muterete di pensiero,
O io mi muterò d'opinïone;
Su presto, andianne; s'io v'ò a dire il vero,
Voi siete tutti gente da bastone.[1]

Nella *sant'Agata* il manigoldo, detto Mastro Piero, gode di mettere le mani sull'impavida vergine:

— To' le tenaglie in man, Maestro Piero,
E spicca presto a lei le sue mammelle. —
— Il faccio, Signor mio, ben volentiero:
Scaldar le voglio per tagliar la pelle,
E soffiar ne' carbon quasi che spenti,
Perchè senta più duolo e gran tormenti....
Io sono in punto d'ardere e impiccare;
D'amazar gente piglio gran conforto;
Fammi qualcosa presto guadagnare;
Egli è un anno che non ho gnun morto:
I' ho fuoco, mannaja, ceppi, capresto:
S' i' ho a far nulla, dimmelo pur presto....
Ispoglia presto fuor di dosso i panni;
Vedi qui il fuoco, ed ècci il manticone:
I' ti trarrò di vita con affanni,
Et accenderò bene ogni carbone;
I' mi vestirò pur di nuovi panni
Del tuo guadagno, e farommi un giubbone;
Di' nulla, stu vuo' dir, alla brigata.... —

---

[1] *S. R.*, vol. II, pag. 25.

Nè molto dissimile è quello che si legge nella *santa Caterina:*

— Va' qua, Maestro Piero, e sia destrissimo
A far l'ufficio tuo degno e laudabile;
Sarai a Caterina crudelissimo;
A batter lei non ti vedrai saziabile,
E tanto forte e stretta quella leghi,
Che per la pena la Croce rinieghi. —
— Lassa pur far a me, che sai ch'io godo,
Nell'arte mia, e fòlla molto bene;
Verghe ho di ferro con istretto nodo
E, se bisogna, di grosse catene....
Ispòglia fuor di dosso questi panni,
Che tanto se' nella fede ostinata:
Tu credi forse co' tuoi falsi inganni
Aver la mäestà nostra stranata?
Or, tu vedrai se curerai gli affanni,
Chè tu se' quella che sarai ingannata....
Vo' vedere ora se ti pajon fole
Le battiture di Maestro Piero....
Da' qua le man, ch'io te le vo' legare:
Qua Tedeschino, e tu Mazza, e tu Nanni. —

Il manigoldo sente pietà soltanto della donna regale, che lasciatasi convertire dalla santa, corre al supplizio. Avvezzo a riverirla, gli sa male di porle le mani addosso:

E' mi sa male aver a far tal cosa;
Ma tu avrai, madonna, pazïenza:
Se fatto avessi la cosa nascosa
Seguito non sare' tal fraudolenza;
Dammi le mani, ed in pace ti posa,
Ch' io vo' legarti per ubbidïenza.

Ma tutti i discorsi del mal arnese finiscono sempre col chiedere denari o almeno da bere. Nella *santa Dorotea:*

— Ma per Dio, che la sete mi pericola:
Facci un pochino qui portar da bevere. —
— Non v'empiere', se vin corresse, il Tevere. —

E nel *san Rossore:*

Cavalier, io vorrei esser pagato
Della fatica mia, ch'io ho durata:
I' v'ò servito ben; dammi un ducato
Tra tutt'a dua: chè l'è buona derrata.

Altri personaggi della plebe che stanno sempre d'attorno a'grandi, che son pure necessarj all'andamento del dramma, e hanno sempre bisogno di danari e vino, sono il Banditore e il Cavallaro. Il Banditore notifica gli ordini de' Re e de' Prefetti; e consumando il fiato, è costretto ogni tanto a bagnarsi la gola. Il Melarancia della *sant'Agata* avuto il bando da pubblicare risponde:

Ma i' vo' prima un po' di quello amabile:
Vo' ber, perchè la voce sia durabile.

E quello della *santa Caterina:*

Certo la vostra signorìa si renda
Ch'io leggo bene, e tutto fatto sia:
E anche vo', signor mio, che comprenda
Che molto chiara io ho la voce mia;
E ben farò, signor, tutto il bisogno;
Ma s'io non beo un tratto, egli è un sogno.

E nella *santa Dorotea:*

— E di', sì che s'intenda ogni parola. —
— I' potrò male, s'i' ho secca la gola. —

Similmente è de' Cavallari e Corrieri,[1] col mezzo de' quali, come già avvertimmo, gli ordini regj si fanno noti alle più

[1] I cavallari e i corrieri in generale non sono designati per altro nome che questo del loro ufficio. Ne' carteggi diplomatici del tempo, chi ne avesse curiosità, troverebbe molti nomi e soprannomi di questi messaggeri. Così in quelli del MACHIAVELLI: *Ardingo, Bolognino, il Totto, Arcangelo, il Baccino, il Caccialodole, il Grechetto, Jacopino, il Zerino, il Bianchino*; e ne' *Dispacci* del GIUSTINIAN: *Zan Vessiga, Pelalosso, Zuan gobo, Alovisetto, Farfarello, Zuan matto, Cristofaletto, Tajagola, Passinetto, Zuambattista dal Cornello, Piero Porca, Beriera, Falconetto, Albanesetto*, ecc.

estreme parti, e che portando brevi e lettere rannodano fra loro avvenimenti e personaggi. Nella *Regina Ester*, il *Cancellieri* li spedisce in tutte le provincie del vasto dominio di Assuero:

Va' via, tu piglia inverso India la via,
E al Re questa lettera darai.
E tu porterai questa in Erminìa,
E tu, correndo, in Persia te n'andrai;
E tu camminerai per la Sorìa,
Poi in Egitto con questa passerai;
Tu cerca i Parti e' Medi di Caldea,
E tu la Cappadocia e la Giudea.

Per tal modo, in forma animata, è espresso quel che dice il testo dell'invito fatto *cunctis principibus et pueris, fortissimis Persarum et Medorum inclytis et Praefectis provinciarum.* Ma per far muovere tutta questa gente è necessario pagarli bene:

— Ecco costoro; e' voglion pur danari
E senz'essi non voglion camminare. —
— Pagagli ben, chè usanza è de' lor pari
Mai l'uomo non gli possa contentare. —
— Messer, se vuoi ch'io vadi così in fretta,
Io vo' bere a ogni oste una mezzetta. —[1]

Quale fosse il corredo proprio del Cavallaro, vediamo da questo passo della *sant'Orsola:*

Or su presto, corrier, metti in assetto
El corno, la bolgetta e la lanterna:[2]

l'uno per suonare, l'altra per riporvi le lettere, l'ultima per farsi lume.

E adesso passiamo a vedere que' personaggi ancor più umili, ne' quali la plebecula maggiormente ritrovava sè stessa, i proprj ufficj e i costumi.

[1] *S. R.*, vol. I, pag. 131.
[2] *Id.*, vol. II, pag. 435.

XVI

PASTORI, CONTADINI, POVERI, COMPAGNACCI, OSTI, MALANDRINI

Necessarj attori della *Rappresentazione della Natività*, nè solo in Italia, ma anche ovunque se ne trasse argomento a sacro dramma,[1] sono i Pastori, le cui semplici parole e le agresti modulazioni furono il primo saluto dell'umanità al nascente liberatore. Un'ultima immagine delle feste popolari, onde celebravasi il Natale, e della parte che riserbavasi in esse a' pastori, l'abbiamo ne'pifferari abruzzesi, che la vigilia della festa vanno pellegrinando a tutte le Madonne di Roma, e sotto ciascuna s'ingegnano di far udire nel suono delle rustiche cornamuse un'eco della musica, onde i loro antecessori di Betlemme rallegrarono la povera culla di Gesù.[2]

Graziose sono le scene de' pastori, come questa che togliamo dalla *Natività*, fra Nencio, Bobi e Randello:[3]

NENCIO: Già mezzanotte sì mi par passata:
Andianne: io veggio già le gallinelle.

---

[1] Vedi le notizie raccolte nella Notizia preliminare della *Natività: S. R.*, vol. I, pag. 192.

[2] *On rencontre ces ménestrels dans toutes les rues de Rome où ils arrivent les derniers jours des Avens, pour jouer devant les châsses de la Vierge, et la saluer avec leur musique sauvage, suivant l'idée traditionnelle de charmer les douleurs de son enfantement. Nous remarquâmes qu'ils s'arrêtaient fréquemment devant la boutique d'un charpentier en face de nos fenêtres. Comme nous demandâmes aux ouvriers qui se tenaient sur la porte, la raison de cette station, il nous répondirent que c'était* per politezza a messer San Giuseppe: MORGAN, *L' Italie*, Paris, Dufart, 1821, vol. IV, pag. 11.

[3] Questi nomi sono dell'autore della Rappresentazione: chè i Pastori del presepio, secondo alcuni scrittori, si sarebbero chiamati Misael, Achiel, Stefano e Ciriaco. Vedi BRUNET, *Evang. Apocryph.*, pag. 100. Nella *Purificazione di Nostra Donna* (*S. R.*, vol. I, pag. 214) tornano e parlano di nuovo i *Pastori che nella Natività visitarono Cristo;* ma poichè si chiamano Sansone, Sadoch e il Trilla, bisogna dire che codesta *Purificazione* si riconnetta ad una *Natività* diversa da quella da noi ristampata.

BOBI: El corno e l'orsa insieme s'è scontrata,
E son mutate già di molte stelle.

RANDELLO: Lasciar non vo' la mensa apparecchiata,
Ch' e' can ci romperebbon le scodelle:
Ma Nencetto le può rigovernare,
E rimaner le pecore a guardare.

NENCIETTO: Perchè volete me solo lasciare?
Credete ch' i' non voglia anch'io venire?
Perch' io sia piccol, potrò camminare,
E ho inteso quel che s'è avuto a dire.
Venire intendo avale a quest' affare,
Lasciar le bestie intendo, e voi seguire
Per veder Cristo, ver figliuol di Dio:
E sia che vuole, i' vo' venire anch'io....

BOBI: Orsù, Randello, piglia a man Giordano,
Ed io menerò meco el Falconcello,
Chè siam sicuri, perchè è tempo strano:
Però non è da camminar senz' ello.
Avale è mezanotte: orsù, andiàno
Insieme e ratti, sol per trovar quello,
Chè gran consolazione ai nostri cuori
Sarà, veggendo el Re de' gran signori.

Giunti al presepio, così fanno le loro povere offerte:

NENCIO: Venuti siamo con gran riverenzia,
Come dall'angiol fummo annunzïati,
Umilemente alla vostra presenzia;
Che questo è 'l vero Dio siamo avvisati.
Sol una grazia piena d' eccellenzia
Voi ci farete, e sarèn consolati:
Sì come nostro Dio e ver Signore
Quest' è, baciargli e' piè con grand' amore.

BOBI: Iddio ti salvi, figliuol benedetto,
Ch' hai la corona in capo come santo:
Dall'angiol tuo stanotte ci fu detto,
Con grandissima festa e con bel canto,
Che tu se' tanto buono e sì perfetto,
Che dir non si potre' nè che nè quanto;
Ma come ebbi inteso el suo parlare
Tolsi sei mele, e venniti a trovare.

RANDELLO: Signor, tu sia el molto ben trovato,
Çoll' asino e col bue in compagnia,
E questo padricciuol ch' è qui dallato
Con questa donna, che par tanto pia.
Piacciati avermi per raccomandato,
Poichè tu se' Signor, Padre e Messia;
Di questo cacio t' intendo far dono,
E con questo mio zufol farti suono.[1]

JOSEF: Io vi ringrazio quanto posso piue
Di tanto cacio ch' avete arrecato:
Bastava solo arrecarcene due,
L' altro per voi avessi riserbato;
Ma vel meriteràe el buon Jesue
Di tanto amor gli avete dimostrato.[2]

Da queste scene semplici senza affettazione, in che i pastori parlano un linguaggio appropriato alla loro natura, assai più che non si facesse nelle *Pastorali* e nelle *Arcadie* contemporanee,[3] passiamo adesso agl' intermezzi contadineschi, dove forse appare maggiore artifizio. Osservava giustamente il Borghini, che « al tempo de' nostri padri non si faceva commedia, che buona parte del riso non dipendesse da un framesso de' contadini. Oggi, come bassa e vile, e riso sciocco, è pure dimessa: e sono successi i Bergamaschi, i Zani[4] e' Veneziani, che in ve-

---

[1] Nella *Passione* del GREBAN un pastore regala al bambino *ung beau kalendrier de bois Pour savoir les jours et les mois*, dove *chacun saint a son marmouset* (immaginetta) e che è un dono tale che potrebbe darsi a un conte (pag. 71); nel Mistero dell' *Incarnation* di Rouen il regalo è d'un orologio (III, 348).

[2] *S. R.*, vol. I, pag. 195.

[3] Giustamente celebrati per certa grazia e dolcezza sono i canti de' Pastori che si trovano nel *Mystère de la Passion*: ma quel trovarvi *les Nymphes, les Driades, les Oreades, Mercure* e i *Champs Élisées* (PARFAIT, *op. cit.*, vol. I, pag. 87), ne guasta interamente il carattere.

[4] L' origine degli *Zani* o *Zanni* dal VASARI nella *Vita di Battista Franco*, vol. XI, pag. 328, è riferita alla metà circa del secolo XVI, e riappiccata alle commedie fatte fare in Roma da una brigata di artisti e begli umori, a capo de' quali era Giovan Andrea dell' Anguillara. Comunque sia di ciò, lo Zanni è maschera lombarda e veneziana, come si vede da ciò che dice il LASCA nel *Canto carnascialesco de' Zanni*: *Facendo il bergamasco e 'l veneziano N' andiamo in ogni parte, E 'l recitar commedie è la no-*

rità sono poco meglio, per non dir peggio: e la novità gli ha fatto un poco piacere, e doverranno pur venire a noja. »[1] Quel che dice il Borghini delle Commedie deve intendersi anche delle Rappresentazioni, delle quali i frammessi contadineschi formano la parte essenzialmente comica. Ognun sa come la letteratura drammatica fiorentina e la sanese sieno ricchissime in siffatto genere di componimenti, dove s'imitano i costumi e il linguaggio delle gente di contado, sempre favorito bersaglio agli abitanti della città. Le composizioni de'Rozzi,[2] e una lunga serie di piccole Commedie fiorentine, dal *Mogliazzo* e dalla *Catrina* del Berni fino alla *Tancia* del Buonarroti, anzi fino al Baldovini, al Moniglia, al Fagiuoli, offrono esempj abbastanza notevoli di un genere, che appartiene alla categoria delle Farse, e che nelle nostre Rappresentazioni entra come comico intermezzo, per rallegrare gli spettatori, divertendone l'animo dalla tragica solennità del subbietto.

Fra i molti esempj che di frammessi contadineschi ci porgono le Rappresentazioni, ne sceglieremo alcuni, ne'quali spicca la gajezza e l'evidenza del linguaggio de'vecchi fiorentini. Ecco prima un dialogo tratto dalla *Rappresentazione di Giuseppe:*

— Beco, buon dì; dove sei tu avviato?
Guarda se avessi da prestarmi un grosso. —
— Io non ho altro che tre lire allato,
Le qual mi dètte Giannella del fosso,
Chè gli vendetti giovedì al mercato
Un porcellin, qual era grasso e grosso;
E sì glielo vende' per comperare
Un po' di gran, ch'i' non ho che mangiare. —

---

str' arte.... Mentre chè noi facciamo oggi la mostra, Noi siam disposti di parer toscani, Chè nella stanza nostra Sarem poi bergamaschi e veneziani. (*Rime*, vol. II, pag. 220). Giacchè siamo a discorrere di maschere, prendiamo da G. B. DONI questo ricordo sull'origine e nascita di Pulcinella: *Il Pulcinella introdotto da pochi anni in qua* (il Doni morì nel 1647). *e, come intesi dal signor Federico Cesi, principe di Acquasparta.... da una terra del Principato di Salerno, detta Crifone, dove gli uomini, per essere il sito palustre, sono panciuti e pallidi e parlano fioco e nel naso: Tratt. di Mus.*, parte II, cap. III.

[1] Citato dal PALERMO, *op. cit.*, pag. 440.

[2] V. il bel libro del MAZZI, specialmente al § VIII del vol. I.

— Lascia dir noi, che stiam nelle montagne!
Voi ricogliete pur qualcosa al piano.
Noi viviam 'l più del tempo di castagne,
E gli è sei mesi ch'i' non viddi grano.
Lasciato ho a casa mogliama che piagne
Con sei figliuoli, e di fame mojàno,
E peggio ancor, chè gli uomin del Bargello
Sì m'hanno tolto un mio asinello. —[1]

In questo caso, come in ogni altro simile, lo scrittore poco si occupa della verità storica: e i contadini che qui pone in scena, come i soldati, i preti, i medici, i popolani, sono ritratti dal vero attuale: colti sul fatto ne' dintorni di Firenze, ed effigiati appunto, come sudano ne' campi e strillano in su' mercati. E ciò facendo, gli scrittori di rappresentazioni operavano accortamente, perchè gli spettatori sforzano volentieri la loro immaginativa a ritornar nel passato, quando si tratti di avvenimenti e personaggi storici o leggendarj: ma pe' fatti e gli uomini della vita comune sarebbe stata fatica sprecata quella di chi si fosse industriato ad imitare costumi e forme di altre età e di altre genti.

Nel *Sansone*, quando le volpi hanno sparso il fuoco ne' grani mietuti, così si lamentano fra loro due massaje:

— O tapinata a me! ecco il grembiale
E le scarpette e la gonnella nuova!
Egli arde l'aja e le biche e le pale! —
— To' qui, Catrina, getta di quest'uova:
Le son dell'Ascension. —[2]
— Eimè! e' non vale. —

---

[1] *S. R.*, vol. I. pag. 83.

[2] Si credeva che le uova nate il giorno dell'Ascensione fossero rimedio a tutti i mali, perchè non si corrompono: onde il proverbio usato dal Caro, dal Cecchi, dal Salviati: *Non ti camperebbe l'uovo dell'Ascensione*, per denotare persona ridotta al verde, all'estremo, sfidata, spacciata. Ma la virtù contro il fuoco l'avrebbero veramente le uova del Venerdì Santo. *Le donne della Valle San Martino* (scrive il Tiraboschi, *Usi pasquali nel Bergamasco*, Bergamo, Gaffuri. 1878, pag. 13), *serbano le uova fatte nel Venerdì santo per darle a mangiare ai loro uomini come preservativo delle cadute dagli alberi;* e il P. Calvi narra *che ai suoi tempi molte fem-*

— Che ne sa' tu? getta con meco, prova. —
— Non vi diss'io ch' egli era arso ogni cosa? —
— O sciagurata a me, Nencia angosciosa!
Or va, e zappa, e logora el sarchiello!
E di dua anni il fitto s' ha pagare!
E come pagherà Nanni el balzello?
— Noi non andiam quest' anno a macinare! —
— Ed io come comprò del bambagello
E della biacca per diluccicare,
E del color dell' aria la gonnella,
Per parer alle feste tutta bella! —

Nel *sant' Ippolito* così ragionano Randello e Frulla:

— Che ha' tu nella sporta? —
— Un' ansalata,
Che vo' che mi dia cena e desinare,
E domani al partire una cacchiata
Di pan in sen. —
— Tu la potresti errare:
Tu non àrai di Pòlito trovata
Forse la casa, ch' era proprio un mare. —
— Randello, so che me la pagheranno
A dieci doppi, e s' infreddo, mio danno. —
— Come farai? —
— O Randel, tu sei grosso
O tu vuoi di me il giambo. —
— No, per Dio. —
— Ruberò alla ricolta ciò ch' io posso. —
— O per cotesto i' me lo fo anch' io:
Ma ci potrebbe un dì tornare a dosso,
Ancor ch' i' penso di rubar nel mio;
Noi ci stiàn tutto l' anno a lavorare,
E lor si stanno al fresco a meriggiare.

---

mincIle solevano conservare le uova nate nel Venerdì santo perchè gettate tra le fiamme di un incendio avevano virtù di spegnerlo. Anche nei Vosgi dura la stessa credenza: *les œufs pondus le Vendredi-Saint ne se gâtent pas. Ils ont la vertu, si on en jette dans un incendie, d' éteindre le feu, surtout quand il a été allumé par la foudre:* v. il giornale *La Mélusine,* 1878, I, 478.

Perchè s'ha dar lor mezza la ricolta,
Se n'abbiam la fatica tutta noi? —
— Randel, tu non l'intendi questa volta:
Non son le terre e i campi tutti suoi? —
— O caponaccio, per Dio, tu l'hai eolta:
Non si restono e' loro anche di poi? —
— Alle guagnel, che tu di' il ver, Randello,
Io non ci avevo ancor posto il cervello. —
— Stu parti, porti tu le terre via? —
— Non io. —
— E però se' tu un balordo:
Stu le portassi, sare' villanìa,
E rimarremo tutta duo d'accordo. —
— Io ho rubato l'oste tuttavia;
Ma da qui innanzi non l'hai detto a sordo:
Chè se vorranno della mia insalata,
E' non l'àranno a sì buona derrata. —[1]
— Ma no' siamo oramai giunti alla porta;
Vuo' tu andar a casa il padron vecchio?
— Non io, che quivi se non vi si porta
Non vi si mangia, e io s'i' non rosecchio
Nonne sto forte. —
— Questo bene importa. —

Dello stesso argomento, cioè della misera vita de' contadini, spogliati dall'*oste*, come chiamavasi il padrone, e rovinati da' balzelli, bollenti d'ira contro le ingiustizie della sorte, ma abili

---

[1] Nei *Malandrini* del CECCHI, atto II, sc. IIII. un contadino così ammaestra l'altro: *A viver s'ha, io ho buscato tanto Ch'io potrei quasi star; ma io non voglio Logorar tutto l'anno di mie robe: Non vedi tu, se tu manichi un fico O un grappolo d'uva, il mezzo è pure Dell'oste: in tanto in tanto tu ne spicchi Pur quello; e se si guasta il palco e il tetto E l'oste spende; se tu tien de' polli E' rivon pur del suo, e alla vendita È l'util tutto suo. Sempre che tu Puoi logorar di quel d'altri, risparmia Il tuo, e lascia dir: se l'oste brontola, E tu fa il sordo; se ti coglie in furto Tu fa'l baséo, e mostra d'aver fatto Per erro, come quel che non sei pratico. Così nel far del conto mostra sempre Di non saper di lettera, e se egli S'inganna a danno suo, e tu sta cheto; Ma se piglia erro a danno tuo, e tu Mostra che ti pareva che gli avessi A gettar, e dì sempre a tuo vantaggio; E se v'avessi a tornar cento volte Sopra, non ti dia noja: intanto tu Se'in casa sua, e ne cavi le spese*, ecc.

a rifarsi su' prodotti de' campi, tratta anche questo brano del *sant'Onofrio,* in cui così ragionano Randello e Beco:

— Beco, buon dì, el ben trovato sia. —
— E tu, Randello, quant'è presso a sera? —
— Secondo la mia poca fantasìa
Non c'è però un'ora di dì intera. —
— Saci tu quinci intorno una osterìa,
Da poter fare un po' di buona cera? —
— Egli è qua il Buco appresso. —
— Ha e' buon vino? —
— Ben sai che sì. —
— Beviamo un mezzettino. —
— Buona sera, oste. —
— O, tôi, questo guadagno! —
— Che vendi tu una mezzetta intera? —
— Un bolognin. —
— Come tu sei taccagno!
Dacci pur sempre mai nella visiera. —
— Vonne tu sei quattrin? —
— Noi siam nel gagno:
Dua soldi l'ho venduto tutta sera. —
— Orsù, che diavol fia! noi farem male:
Daccene una mezzetta avale avale. —
— Oh gli è buono, compare; hai tu del pane? —
— Io n'ho nel carnajuolo un ghiandellino. —
— Dammene, che ti nasca un vermocane. —
— Tône: che diavol fia? fanne a miccino. —
— Che è del tuo oste? —
— Io vi voglio ir domane;
E' fa disegno imbolarmi un fiorino;
Ma prima che mel cavi della tasca,
Io vo' che innanzi un vermocan gli nasca. —
— Et anche il mio mi vuol far conto addosso;
Quando l'ho intorno pare un marangone;
Ma tal si credo piluccarmi l'osso
Ch'io pelo a lui le penne e poi il groppone;
Quando gli son d'intorno, io fo del grosso,
E mostro non saper far di ragione. —
— Quand' e' fa el conto, che torna a tuo danno? —
— Fogliel rifar, se ben durassi un anno. —

— E' son tutti alla fin poi d'un sapore!
Fatti pur, Beco, la parte in su l'aja;
Se si tenessi, chi ruba, il migliore,
Credi ch' io n' ho del suo parecchi staja. —
— I' ho un oste che non è il peggiore,
E sempre dove io vo meco s' appaja;
Ma tanto va al pagliajo d' intorno,
Che qualche volta invan non spende il giorno. —
— Io ti voglio insegnare un colpo netto
Che tu lo ingannerai senza fatica;
Mostra d'andar la sera avaccio a letto,
E col crivel pian pian corri alla bica. —
— Se mi giugnessi? —
— Non aver sospetto,
Chè non si desterebbe coll' ortica;
Metti pur, Beco, della lolla intorno,
Chè non se n' avvedessi l' altro giorno.
E' colpi netti so io fare al tino:
Ascolta, Beco, io ti voglio insegnare. —
— Diavol, che tu gli rubi infino il vino!
— Non ci poss' io a questo mondo stare,
Se io gli dovessi el dì tòrre un lupino;
Ciò ch' io gli do, io vo' seco ammezzare,
E tengo il zaffo in mano, e poi pian piano
Io pingo dentro, e cavo fuor la mano. —
— Randello, io ho un oste maladetto,
Che non che il vin, le bigonce misura. —
— O diavolo, hai tu sì poco intelletto
Che a trovare una scusa abbi paura?
Digli: in quest' anno il granello è ristretto:
Vedete com' egli ha la buccia dura;
E perchè un canto in pagamento prenda,
Digli: io ho fame, io vo' ire a merenda. —
— Della vinaccia che ne fai, Randello? —
— Diavol, che tu nol sappi! io tel dirò:
Corro per l'acqua, e fôvvi su il vinello,
E mai vedesti come buon lo fo;
El color ch' io gli porto è acquerello,
Perch' al mio vino il miglior sempre do. —
— E' ci pelano in modo con lo scrivere,
Che chi non ruba oggidì non può vivere. —

— E' voglion l' uova, e' capponi, e 'l malanno.
— Che Dio lor dìa, che non ne resti cica!
O s' i' gli avessi a mio domìno un anno! —
— Che diavol farestu? —
— Vuoi che io tel dica?
Non si percuote alle gualtiere un panno,
Nè tanto punge al trassinar l' ortica,
Quant' io farei di lor proprio un macello. —
— Farestil tu? —
— Io lo farei, Randello.
Basta che gli hanno in dosso il mantel rosso,
E di noi fanno strazio e vitupero:
S' io potessi, Randel, com' io non posso,
Io farei loro un dì mutar pensiero. —
— E' ci hanno in modo piluccato l' osso
Che il pane è per lor bianco, e per noi nero.
Beco, egli è notte, or su paga l' ostiere;
Ecco la parte mia, fagli il dovere....
— Or su Randello, addio. —
— Beco, va sano;
A rivederci a Prato o a San Casciano. —[1]

Neanche dal modo con cui sono introdotti in scena nella Sacra Rappresentazione quelli che le pie leggende chiamano i *Poverelli di Cristo,* si potrà concludere che i compositori

---

[1] *S. R.*, vol. II, pag. 398. Cfr. ciò che dei villani dice l'ALBERTI nel *Governo della Famiglia : È cosa da non poter credere quanto ne'villani sia cresciuta la malvagità! Ogni loro pensamento mettono per ingannarci: mai errano a loro danno in niuna ragione s'abbia a fare con loro; sempre cercano che rimanga loro del tuo: vorranno prima si comperi loro il bue, le pecore, le capre, la scrofa, la giumenta; poi domanderà la presta per pagare i suoi creditori; vorrà se gli rivesta la famiglia, la dota per le figliuole; vorrà se gli rifaccia la capanna e più luoghi, e rinnovino più masserizie, e mai non resterà di rammaricarsi: e quando bene fosse addanajato, più forse che il padrone suo, allora più si lamenterà e dirassi povero: sempre gli mancherà qualche cosa : mai non ti favellerà che non ti rechi spesa. Se le ricolte sono abbondanti, per sè ne ripongono le due migliori parti. Se per cattivo temporale o per altro caso le terre furono quest'anno sterili, il contadino non te n'assegna se non danno. E sempre dell'utile riterrà per sè le migliori parti: il danno e 'l disutile sempre tutto lascia sopra te.*

de' Drammi credessero realmente a' malori cagionati dalle disuguaglianze sociali: poichè cotesti pitocchi sono veramente gagliolli, paltonieri, furfanti, bianti, che a nome della carità ladramente acciuffano un pane, ch' e' non voglion guadagnare col sudore della loro fronte. Umili al chiedere, superbi e ingrati poi che hanno avuto, simulatori, vagabondi, pieni il petto e le scarselle di carte e di dadi, questi Poveri sono destinati anch' essi a muovere il riso, non la pietà degli spettatori. Nel *sant'Alessio* accorrono in fretta alla porta del caritatevole Eufemiano:

— Poveri, state su, venite meco,
Starne e fagiani io vi vo' dar mangiare,
E un grosson per mancia a tutti arreco,
Che non fie manco grato il desinare. —
— Io son già per la fame mezzo cieco,
Et ancor oggi io ho nulla a gustare. —
— Io avea nella tasca un pane e mezzo,
Che mel mangiai jeri stando al rezzo....
O uom da ben, quest' è un buon trebbiano
E m' ha ricerco tutto senza pene;
Se un altro san Godenzo poi abbiàno,
Cari compagni, ella ci andrà pur bene.
Preghiamo Dio che gli dia lunga vita,
E la mensa com' or ci dia fornita.

Ma questi stessi poveri tornano più tardi in scena a giocarsi i danari avuti per elemosina:

— Mezzetta, vuoi tu far a pilucchino?
Hai tu veduto lo Scali o Toniuccio? —
— Io lo viddi con Pier dal chiassolino
Ch' erano al Fico, e mangiavano un luccio;
E innanzi avevan un boccal di vino;
Per pegno vi lassorono il cappuccio....
Chi vuol giuocare al sozo o a sbaraglio,
Al pilucchino, a inviti, alla bassetta?

Anche più oltre, quando Alessio torna in patria, i poveri che gli si affollano intorno, sono gagliolli che campano sull' altrui dabbenaggine:

— Datemi, uom da ben, tanti soldini,
Ch' i' mi facci guarir del mal del fianco. —
— Et io vorrei almen tanti quattrini,
Ch' i' comperassi un fiasco di vin bianco. —
— Et io non piglio se non bolognini:
Le cose da mangiar m'hanno già stanco. —
— Io piglierò d'ogni ragion moneta:
Io vesti' già dal capo a piè di seta. —
— Buon uomo, io ebbi già dugento lance
Sopra le spalle mie, tanto ero ardito,
Perchè ero uom da fatti e non da ciance;
Ma per la mia sciagura fui ferito....
Tal ch' ora mi conviene ire accattando:
Omo da bene, io mi ti raccomando.

Quando *san Tommaso* distribuisce il suo fra' poveri, costoro si azzuffano insieme:

— Prendete in carità quant' io vi dono,
E grazie al Sommo Ben tutti rendete. —
— Cieco, rattratto, e zoppo e sordo sono
E scalzo e nudo, come voi vedete. —
— Io non ho panno addosso che sia buono,
E 'l mio mantello egli è come una rete. —
— Per tutti ce ne fia, non dubitate,
Pur che la mente e 'l core a Dio leviate. —
— Compare, io ve l'ho detto più d'un tratto;
Voi siete in sulle parte troppo ingordo. —
— Non tel diss'io che noi faremo al matto?
Ruba pur bene, e poi fa del balordo. —
— Se il capo colle nocche un po' ti gratto,
Ti mostrerrò s'io son civetta o tordo. —
— Capo d'acceggia! —
— E tu, viso intarlato:
Io ti farò per forza uscire il fiato. —
— Vuo' tu dir nulla? —
— E' mi brilla le mane;
Guarda chi brava! giustizia da sassi! —
— Orsù, soniamo a doppio le campane,
Chè a'tuo par ghiotti altrimenti non fassi. —

— A questo modo si guadagna il pane!
Così si tratta e' tuo par, babuassi!
— Oïmè, o Dio, compare, ïo scoppio. —
— Tôti pur queste frutte col finocchio.
Impara a tôrmi la parte di mano,
Tu non sai come io so' quando riscaldo. —
— Compar, tu se' per certo un uomo strano. —
— E tu se', Branca mio, ghiotto e ribaldo.
Chi vuol trovar miglior pan che di grano,
Crede ire a Poppi e cammina a Certaldo. —
— Facciam la pace. —
— Se tu metti il vino. —
— Io son contento. —
— Or canta un canzoncino. —[1]

Questa canzone che canta il finto povero, sarà forse quella che troviamo ne' *Sette Dormienti:*

La più bella arte che sia,
Si è la gaglioffería,
E lo 'nverno stare al sole,
E la state all' ombrìa,
E tener la frasca in mano
E la mosca cacciar via,
E mangiar la carne grassa
E la magra gettar via.[2]

Un' altra scena di poveri che si azzuffano, è nella *santa Eufrasia:*

— O Michelaccio, chiama un po' il Cibeca
E Sparapane e Luca cieco e 'l Cola;
Chi pigli il zufolin, chi la ribeca,
Chè oggi è quel dì che s' ugnerà la gola. —
— Mazagatta suol fare a mosca cieca,
Quando la carne e qualche tozo invola:
Quell' altro sciatto si gratta la tigna,
Corpo da far carogne per Sardigna. —

---

[1] *S. R.*, vol. I, pag. 443.
[2] *S. R.*, vol. II, pag. 359.

— E' ci è qua un che ci vuol dar lo scotto. —
— Di cavol riscaldato forse fia. —
— Io sono, Sparapane, in modo rotto
Ch' io farei rincarar la befanìa. —
— E' non è tempo di far più l'arlotto:
Il guadagno è sopra l'ipocrisìa.... —
— O Mazagatta, io tôrrò poi il bastone,
Sempre la preda tu mi tôi di mano. —
— Datene ancora a me; guarda poltrone!
E' ti par forse d'esserne a Baccano! —
— Va', porta alla Giustizia il gonfalone. —
— E tu, di' l'orazione di San Bastiano. —
— Cieco rattratto! —
— E tu, scrignuto e sordo!
— Questa tua gola ti fa troppo ingordo. —[1]

Le infermità umane, come del resto in tutte le commedie popolari, servono qui a mettere o mantenere il buon umore negli spettatori: ond'è che un gobbo fa da bravaccio nell'*Abramo ed Agar*,[2] ed è garzone di osteria nella *Resurrezione*;[3] uno zoppo nella *Purificazione*[4] invano s'ingegna colla sua gamba ranca di tener dietro a' pastori offerenti al Bambinello.[5]

Vòlta com'era particolarmente all'educazione morale della gioventù, la Rappresentazione adopera assai sovente caratteri di giovani discoli e scorretti, dediti al giuoco, maneschi, disobbedienti a' genitori, compagnacci, accattabrighe. Nell'*Abramo ed Agar* gli amici d'Ismaele lo aizzano contro il padre, lo avvìano alla dissipazione, sicchè a buon dritto Sara se ne lamenta col marito, e chiede l'allontanamento della schiava e del figlio, non tanto per gelosia, quanto per paura che i mali esempj nuocciano ad Isac. Discorrono Ismael e tre suoi compagni:

---

1) *S. R.*, vol. II, pag. 302.

2) *S. R.*, vol. I, pag. 21.

3) *S. R.*, vol. I, pag. 350.

4) *S. R.*. vol. I, pag. 215.

5) Una scena comica di questi Poveri o *Balistres* è nel *Mystère des Actes des Apostres:* PARFAIT, *op. cit.*, vol. II, pag. 404. Vedi nel TICKNOR, trad. franc., vol. II, pag. 114, un *Paso de dos ciegos y un mozo, muy gracioso para la noche de Navidad.*

ISMAEL: Dunque, compagni mia, che stiamo a fare?
Vogliam noi perder tempo e non godere?

PRIMO COMPAGNO:
Io riniego la fè, chè s'io vo' andare
Un passo fuor, mio padre il vuol sapere.

SECONDO COMPAGNO:
Voi non sapete una scusa pigliare:
Io fo talvolta in casa bugìe bere
Che le vedrebbe un cieco, in fede mia....

ISMAEL: E' bisogna anche a me giocar del destro,
Se io non vo' che Abram mi muti suono:
Io non ho più bisogno di maestro,
Nè di tante orazion, nè far sì il buono:
Ma vorrà poi tirar tanto il balestro
Ch'io so che 'l romperà: io so ch' io sono.
Or ch' io conosco il mal, ch' i' veggo ed odo,
Intendo far d' ogni cosa a mio modo.

TERZO COMPAGNO:
Egli hanno a noi sol quella discrezione
Che ha il lupo a un agnello, io lo veggio:
E non dicon: quand' io ero garzone
Io facevo così, e forse peggio.

PRIMO COMPAGNO:
Sa' tu dove mi pare aver ragione?
Quand'io guadagno e poi danar gli chieggio,
E' vuol saper perchè, a uno a uno:
Poi borbottando, ho un grosso o nessuno.

SECONDO COMPAGNO:
El mio potrebbe dir: s' io non volessi,
Io non ne metterei in casa un lupino.

PRIMO COMPAGNO:
El simil fare' io se io potessi,
Ma e' vuole il conto infin a un quattrino.

SECONDO COMPAGNO:
Che diavol te n' andre' stu non gliel déssi?

PRIMO COMPAGNO:
Non mangerei più in casa pan nè vino.

Secondo Compagno:

Ed io non vi starei quando e' non vuole:
Per tutto come qui si lieva il sole.[1]

Altrove sono ragazzacci da strada, come nel *Figliuol Prodigo* della Pulci:

— O Randellin, facciamo una bassetta. —
— Deh sì, ch' io me ne sento consumare. —
— Ha' tu le carte, Riccio del Berretta? —
— I' l' ho, ch' i' non saprei senz' esse andare.
Chi vince vo' che paghi una mezzetta. —
— Cotesto in ogni modo si vuol fare.
Avanziàn tempo: orsù, che noi giuochiamo:
Io alzerò, poi ch' ò le carte in mano. —
— Io voglio essere il primo a cominciare.
Asso di tutti questi, o buon compagno. —
— Facciamo adagio, dè, none scherzare;
Tu se' nelle tue poste troppo magno;
Non vedi tu ch' i' non ho da pagare?
Per mia fè, ch' i' non vo' far tal guadagno. —
— A mezzo, Randellin, non dir di no. —
— Tuo danno se tu perdi: io alzerò. —
Asso, e secondo: io te lo dissi bene,
E' non si vuol sì magne poste fare. —
— Mio danno; questo spesso m' interviene,
E par che il mio non possi mai tornare. —
— O asso maladetto! in tante pene
Fusti sempre cagion di farmi stare. —
— Poichè m' è detto buono, andiamo a bere,
Chè tutti quanti vi vo' far godere. —

Nel *san Rossore*, così Gonfiotto giovanetto invita a giuocare Giorgiaccio:

— Giorgiaccio, vuo' tu meco oggi arristiare
Qualche ducato, e farèn un sozzino?
Sa' chi i' non posso mai ozioso stare:
Bisogna ch' ogni dì giuochi un fiorino. —

---

[1] *S. R.*, vol. I, pag. 18.

— Gonfiotto, io non so c'arte adoperare;
To' dadi, e sì farem soldin soldino,
O grosso grosso; dè, uscianne presto:
Questi son della mia pecunia el resto. —

Ma spesso a' giuochi si mescolano o tengono dietro le busse, come in queste due scene, dove ci par di vedere alle prese i giovanetti della fazione Piagnona con quelli dell'Arrabbiata. E prima in questa, che è introduzione alla *Disputa al Tempio*, fra Antonio, Francesco, Scompiglia e Fracassino:

Antonio: Buon dì, Francesco mio, dove va' tu?
Francesco: S'i' te 'l volessi dire, io non lo so:
Peggio contento a' mie dì mai non fu',
E, per perduto, come vedi, i' vo.
Antonio: Se tu se' mal contento, i' son vie più:
Pur si debbe voler quel che si può.
Francesco: Andiam a spasso, Anton, per la tua fè,
Chè assai perde colui che perde sè.
Antonio: Chi è colui che contro a noi ne viene?
Francesco: E' mi par lo Scompiglia e Fracassino.
Antonio: I' ti so dir che appajati son bene;
Se l'uno è tristo, l'altro è caffettino.
Francesco: Sempre la botte dà quel ch'ella tiene,
Da sera si conoscie il buon mattino.
Antonio: Per dua ghiotti figliuol, per quant' i' veggio,
E' si può dir: il me' ricolga il peggio.
Fracassino:
Scompiglio, che di' tu, vogliàn no' ire
A far a' sassi, o prima alla taverna?
Scompiglio: E' si suol, Fracassino, spesso dire
Che chi vi va, uscire' in vita eterna.[1]

---

[1] Parmi allusione al concetto, probabilmente divenuto proverbiale, e che trovasi espresso ne' canti goliardici, e precisamente nella *Confessio Goliae* nel paragrafo della *taberna: Cor imbutum nectare volat ad superna:* Wright, *The latin Poems commonly attributed by* Walter Mapes, London, 1841, pag. 73. Del resto, la frase era proverbiale: anche nella *Pinzochera* del Lasca (atto II, sc. i) si legge: *In fine, chi va alla taverna, va in vita eterna;* e nella *Cortigiana* dell'Aretino (atto II, sc. i): *Chi non è stato a la taverna, non sa che Paradiso si sia.*

FRACASSINO: Lo sputo, sozio mio, non suol mentire;
Per bere io ho già spento una lanterna.
Dove n'andremo? al Buco o al Panìco?
SCOMPIGLIO: Al Buco v'è un vin ch'è dall'amico.
Deh! dimmi il ver, qual è di noi migliore?
I' per me sono stato alle gualchiere.
FRACASSINO: E io aspetto un dì d'avere onore
Di trombe e di stendardi e di bandiere.
SCOMPIGLIO: Dov' i' mi truovo, i' fo sì gran rumore,
Ch' i' vo' due parte sempre del tagliere.
La gola e 'l giuoco, la taverna e 'l dado,
I' ho fatto con loro un parentado.
Vedi tu là que' due pinzocheroni?
Questi son quegli ch'àn distrutto il mondo.
FRACASSINO: E' sanno in modo auzare ben gli ugnoni,
Che spesse volte gli ànno l'uovo mondo.
SCOMPIGLIO: Quanti per loro inchini e orazïoni
Ne vanno oggi a Firenze nel profondo!
Guardisi el pover' uom, che s'e' vi intoppa
E' gli fie fatto la barba di stoppa.
FRACASSINO:
Quando i' gli veggo in viso e' gabbadei,
Di rabbia drento mi si scoppia il core.
SCOMPIGLIO: E' pajon proprio visi di Giudei:
Tutti son d'una buccia e d'un sapore.
FRACASSINO: Un pissi pissi, un miserere mei
Dà oggi a molti lo stato e l'onore.
SCOMPIGLIO: Quand' i' gli veggo, e' paterin marrani,
Mi brilla proprio di pugna le mani.
FRACASSINO:
I' vo' che no' diàn loro un po' la soja.
SCOMPIGLIO: E' sarà me' vestirgli di punzoni;
I'ho disposto un dì, prima ch' i' moja
Far un tocchetto di questi poltroni.
FRACASSINO: Buon dì, Fraschetta.
ANTONIO: Deh, non mi dar noja.
SCOMPIGLIO: Dove vi andate voi, capi d'arpioni?
FRANCESCO: Nol vedi tu?
SCOMPIGLIO: Il veggo, a tuo dispetto:
Se tu mi togli il capo, i'ti rassetto.

FRANCESCO:
Fa' una cosa; non voler bravare
Ch' i' sono stato anch' io a san Giovanni;
Sarestu el Re Bravier che per gridare
Già tenne i paladini in grand' affanni?
SCOMPIGLIO: Se duo colpi alle pugna vogliam fare,
I' sono in pronto e poserò giù panni.
FRANCESCO: Sì, i' farò.
SCOMPIGLIO: Alla spiccata, o come?
FRANCESCO: Come tu vuoi.
SCOMPIGLIO: A non tirar le chiome.
FRANCESCO:
Tôti questa susina di vantaggio.
SCOMPIGLIO: E tu to' questa pèsca, ch' è matura.
ANTONIO: Sopporterem no' mai sì grande oltraggio!
Su, buon Francesco, non aver paura.
FRANCESCO: I' ho disposto, ghiotto, s' i' non caggio
Che tu ne porti la mala ventura.
SCOMPIGLIO: Non più; buon giuochi.
FRANCESCO: I' non ho tanta furia,
Io ho a vendicar più d' una ingiuria.
SCOMPIGLIO: S' i' ti truovo, ribaldo, a un tratto, solo,
Credimi a me, ch' i' ne farò vendetta.
FRANCESCO: Tôti pur quelle, capo d' assïuolo!
Guarda che occhio bircio di civetta!
Tu se' più contraffatto ch' un fagiuolo;
Ricogli, forsennato, la berretta.
SCOMPIGLIO: Andianne, Fracassin.
ANTONIO: Dove? a giocare?
SCOMPIGLIO: Vacci pur tu, che non usi altro fare.
ANTONIO: Vedi, Francesco, quel che fanno e' tristi!
No' ci stavàno in santa pace insieme;
Per due ghiotti figliol ma' più non visti....
Con simil gente spacciato è chi teme.
FRANCESCO: E' credeva trovarci al dirupisti;
Della superbia n' è diviso el seme.
ANTONIO: Tal crede andar a pascer, che po' ara;
Questa quistione è lor costata cara.[1]

---

[1] *S. R.*, vol. I, pag. 223.

L'altro esempio prendiamo dalla introduzione al *Figliuol Prodigo* del Castellani:

FANCIULLO : Sozio, buon dì.
COMPAGNO : Buon dì, fraschetta mio.
PRIMO : Dove vai tu?
*L'*ALTRO : Alla taverna, a spasso.
PRIMO : Farestu nulla?
*L'*ALTRO : El libriccino ho io
Da dir l'ofizio in su questo bel sasso.

FANCIULLO COSTUMATO :
Guardate pur che non si adiri Iddio;
Pel giuoco ogni ricchezza viene al basso.

UNO DEI CATTIVI :
Dè, non ci torcer più, capo d'arpione,
Ch' io non posso patir chi è piagnone.

*L'*ALTRO CATTIVO :
Zucchetta mia, farfalla senza sale,
Pinzocheruzzo, viso da ceffate,
Se 'l giuoco ti par pur così gran male,
Che non corri a San Marco a farti frate?

FANCIULLO BUONO :
Del ver sempre s'adira un uom bestiale;
Questo è l'onor che a' vostri padri fate?

Il TRISTO : Dè, per la fede tua, serra la bocca,
Ch' i' suono ognun che 'l moscherin mi tocca.

*L'*ALTRO TRISTO :
Voi vi credete, per torcere il collo,
Ch' io presti fede ai vostri pissi pissi?
Quand' io non mangio bene, allora bollo,
Graffiator' di tovaglie e crocifissi;
Egli hanno un ventre che mai è satollo,
E 'l ciel farei tremar, s'io gli scoprissi;
Alle man vi guard'io, visi intarlati,
Non alla compagnia, o star co' frati.

ALTRO TRISTO :
Basta, che son copiosi di sergeri
E di stare alla Messa ginocchioni;
Riprendon l'altrui vizio volentieri,
E pajon sempre al favellar mosconi;

Vanno composti, reverenti e interi,
Predan per tutto, e pur non hanno unghioni;
S'io ne potessi far quel ch'io vorrei,
Gli farei proprio andar come e' Giudei.

FANCIULLO BUONO:
Se voi fussi d'acciajo dal capo al piede,
Saperresti voi fare un pilenzino?

UNO DEI TRISTI:
S'io non lo raffazzono, e' non lo crede:
E' sarà buon suonare el mattutino.

Il BUONO: Guarda di non alzar la mano o il piede,
Ch'io son per trarti della testa el vino.

UNO DEI TRISTI:
A me?

Il BUONO: A te.

Il TRISTO: O poverello sciocco!
Buon giuochi ti fo dir com'io ti tocco.

Il BUONO: Tôti quella susina, ch'è matura.

Il TRISTO: E tu to' quella pesca davvantaggio.

Il BUONO: Ripon quest'altra, ch'è un po' più dura:
Io son per castigarti, s'io non caggio.

Il COMPAGNO DEL CATTIVO:
Menagli al viso, non aver paura,
Ch' e' parrà proprio un asinin di maggio.

Il TRISTO: Tu m'hai preso e' capelli, e non si vale.

Il BUONO: Così suonano e' frati il rinnovale.

Il TRISTO: Buon giuochi, o Dio!

Il BUONO: O Dio! tôti ancor quella:
Io ti vo' per un tratto dar la biada.

Il TRISTO: Se morte non mi leva la favella,
Spero trovarti solo in qualche strada.

Il BUONO: Tu vai cercando ch'io ti monti in sella;
Guarda che gente mi tiene oggi a bada!

*L'*ALTRO: Dè, non più braverie, fatene pace,
Chè c'è più fumo assai che non c'è brace.

Il BUONO: Vedi quel che fa far la compagnia!
Pian pian ben ratto va chi mal cammina.
Quanti alle forche van per questa via!
El buon dì si conosce da mattina.

Dunque, prudente ognun che vive, sia,
Chè non giova al mal vecchio medicina:
Piegasi il salcio sol quando egli è verde;
Sicchè guai a colui che 'l tempo perde.

*L'*ALTRO: Se delli error qualcun vivendo fa
La penitenzia poi gli purga e monda;
Ma chi il timor di Dio in sè non ha,
Ogni grave peccato in quello abbonda.

Il PRIMO: Quel che alla Compagnia, potendo, va,
Tiene una vita assai lieta e gioconda;
Quivi si canta vespri, salmi e laude:
Tranquillo posto ove ogni error si esclaude.[1]

E seguono poi i due tristarelli a giuocare, per rannodar questa protasi colla favola del *Figliuol Prodigo*, ch' è il fanciullo restato perdente.[2]

Fra i luoghi di ritrovo della gioventù dissoluta abbiam visto menzionati più sopra il *Buco* ed il *Panico*, notissime osterie dell' antica Firenze. Nella *Rappresentazione di un Miracolo della Vergine Maria, d'uno che rinnegò Cristo et per grazia della Vergine Maria fu liberato,* troviamo altre di queste taverne, dove non si beveva soltanto, ma v' erano dadi e carte e donne di mal affare. A Luigi, ch' è il protagonista, così parla un cattivo compagno:

Tu ài un padre ch' io l' ho agguagliato
Appunto come il can dell' ortolano,
Che mai dei cavol non à assaggiato:
S' altri ne mangia, e' nonne abbaja piano.
Or che non c' è, tu ne verra' al Frascato:
Tu non beesti mai miglior trebbiano.

E più oltre:

A darti un bel piacere ora t' assetta,
Tu starai come gemma in un anello;
Per quella libertà pagherai il vino:
Egli è buona vernaccia al Chiassolino.

---

1) *S. R.*, vol. I, pag. 357.

2) Vedi anche la *Questione di dua Fattori*, fattorini cioè di bottega, nella *Rappresentazione di un Pellegrino: S. R.*, vol. III, pag. 430.

Ancora:

> Io vo' che noi ci andiamo un dì a stare
> A Fiesole con Brogio: oh gli ha buon vino!
> Come ci fe' l'altro dì trïonfare!
> E in tutto poi vi lasciammo un fiorino.
> Un altro dì ne potrem ragionare;
> Bejamo; e' si vuol fare un sozzellino;
> Poi alle Marmerucol passo passo;
> Tu non avesti mai il maggior spasso....
> Luigi mio, tu debbi esser novizio
> A nostra Compagnìa del Mantellaccio;

e quindi gli addita gli alberghi della Làmpana, Tana d'Orso, San Brancazio, Brancolano e gli Allori.[1] Nel *Figliuol Prodigo* del Castellani abbiamo il ritratto di uno di quegli osti, che d'accordo co' truffatori e colle male femmine rovinavano la gioventù. Appena e' vede da lungi la brigata, si affretta a profferire tutto sè stesso e la sua taberna:

> Compagni, se vi piace albergar meco,
> Io ho da farvi trïonfare, e bene.
> Trebian, razzese, malvagìa e greco,
> Che oste al mondo miglior non gli tiene.

BRUNO SPENDITORE:

> Domanda all'oste se gli ha buon vin seco!
> Altro che parolette si conviene!

*L'*OSTE: A' vostri par non si usa dar parole;
> Io so appunto dove il dente duole.
> Per dirvi el vero, io ho per darvi: lesso,
> Capponi ispanti, istiati e perfetti;
> El salsicciuol con la vitella appresso,
> Con torte vantaggiate e buon guazzetti:
> Pollastri arrosto, a dichiararvi espresso,
> Cibi che al gusto sian puliti e netti:
> Pippioni e tordi e tortole e fagiani,
> Vin tondi e bruschi, e diversi trebbiani.
> Òcci anche poi, per più vostro sollazzo,
> Un tavolin co' dadi e colle carte;
> Mettete a vostro modo il corpo a guazzo,
> Chè per darvi piacer ci ho tutte l'arte.

[1] PALERMO, *op. cit.*, pag. 352 e segg.

Eccolo affaticato dietro al famiglio Dormi, che, per rispondere al nome, perde il tempo inutilmente:

> Che fai tu, Dormi? e' par proprio un uom cotto;
> Deh, non piantar e' porri per tua fè....
> Tu fusti sempre mai cattivo e ghiotto;
> Tu muterai, s' io mi ti accosto, el piè;
> Fa' che in cucina ogni cosa si spacci,
> E quello che s' ha a far, presto si facci.

Ma appena e' li ha messi a tavola, corre ad avvisare certi compagnacci, che vengano all' osteria a giuntare i mal capitati:

> — Compagni, io ho più tordi nella ragna;
> A tempo volteran, chi ben zimbella....
> Certi pippion da pelare a diletto;
> Sicchè venite dentro, ch' io v' aspetto. —
> — Che gente sono? —
> — Pollastrini in stìa. —
> — Hanno mongioja? —
> — Allo sbraciare, assai. —
> — El vestir loro? —
> — È tutta leggiadrìa,
> Zazzere lunghe e ricamati sai. —

I compagnacci vengono e pelano gl' inesperti, benchè Bruno, ch' è lo spenditore della brigata, avverta a tempo il *Figliuol Prodigo:*

> Compagno, un milïon ne perderesti:
> Tu se' pipione e lui è volpe vecchia,
> E ti dà ber col fiasco e colla secchia.

Finito il giuoco, l' oste ossequioso e servizievole offre a' giovinotti altri sollazzi leciti ed onesti: e par proprio vederlo, col berretto in mano e colla voce melliflua dir loro in tuono misterioso:

> Se volete altri piaceri o altri spassi,
> Come ricerca el fior di gioventù,
> Ogni sollazzo a voi per me darassi
> Chè sempre liberale al mondo fu'.

E il povero merlotto:

> Sì grato inverso noi quest' oste fassi,
> Ch' io non so se a' miei dì ne viddi più.

E quasi peritandosi di nominar le cose col nome loro:

> Se c' è qualcosa da toccar col dente,
> Io son per offerirti un bel presente.

L' oste capisce subito, e offre una *cosa* specchiata e arrivata di poco:

> — Io ho qui presso una cosa specchiata
> Ch' è il fonte, in verità, di leggiadrìa.
> Duo giorni o tre che l' è qui arrivata
> E òlla sotto la custodia mia. —
> — Vuol' esser la fatica compensata;
> Però questo doppion vo' che tuo sia. —
> — Un cenno basta a chi è uso a intendere,
> Ogni cosa s' ottien col largo spendere. —

L' oste manda l' incauto alla Lucrezia, accompagnato da Currado famiglio, furbo di tre cotte:

> Or oltre andate; e per mia parte digli
> Che con destrezza il rasojo assottigli.

La mattina appresso il *Figliuol Prodigo* è scacciato di casa dalla meretrice, in camicia e scalzo, come fosse un ladro:

> Or che le veste e 'l tesor m' han tolto,
> Io son chiamato ladroncello e stolto.[1]

Non sempre però gli osti sono ritratti anche come truffatori e mezzani: il più delle volte basta loro vantare la cucina e il vino. Così nella *Resurrezione* l' oste di Emaus:

> Venite qua che ci è lesso e arrosto:
> Promettovi di farvi trionfare:
> Non andate più là, chè si fa notte,
> Chè rimarresti fra burroni e grotte....
> Vi posso fare un convito ben grande;
> Sedete: adesso porto le vivande.
> Su, gobbo, tu mi pari un capassone:
> Che stai tu a veder? porta qua presto
> Quel buon capretto e quel grasso cappone,
> E di lattuga porta qualche cesto.

---

[1] *S. R.*, vol. I, pag. 369-376.

E' par balordo e dorme, il baloccone,
E non però sta un'ora il giorno desto!
Guardalo andar questo viso di muggine!
E corre che par proprio una testuggine![1)]

Nel *sant'Onofrio* l'oste si lamenta di aver un cliente con pochi danari in scarsella:

— Se voi volete, padre, un po' posare,
Io ho da darvi un prezïoso vino. —
— Io sono stracco, io non tel vo' negare,
E anche ho sete pel lungo cammino. —
— Dormi, va' presto, che stai tu a fare?
Pòrtagli di quel brusco un mezzettino. —
— Un pan mi basta, e di vino un bicchiere. —
— Voi dovete sapere il miserere.
Queste son gente di poco guadagno;
Colui che dona lor, quello è beato;
Mangian la parte loro e del compagno,
Quando il presente vien da San Donato. —
— Oste, del tuo servizio non mi lagno,
Non si corregge chi non ha errato:
Che hai tu aver? —
— Quel che vi piace, frate. —
— Ecco dua soldi. —
— Or oltre, in pace andate. —[2)]

Nella *santa Uliva* gli avventori bisticciansi coll'oste, che finisce col rifarsi sull'ostessa, la quale prendeva la parte di coloro:

GRUFFAGNA:
Oste, ch'ài tu aver? su facciam conto,
Chè l'ora è tarda, e vogliànci partire.
OSTE: Io ho d'aver quattro carlini a punto.
GRUFFAGNA: Che di' tu? ora mi fai sbigottire;
Tu credi aver qualche matto qua giunto;
Tu mi faresti presto scristianire.
OSTE: Non bisogna guardare, a chi sta bene.

---

1) *S. R.*, vol. I, pag. 350.

2) *Id.*, vol. III, pag. 396. Vedi anche scene consimili nel *san Giovan Gualberto* (vol. III, pag. 115), e nel *Pellegrino* (vol. III, pag. 418).

GRUFFAGNA: Sì, ma tu ce ne fai patir le pene.
OSTE: Chi di voi paga? orsù, le mani ai fianchi;
Presto, su, date qua: ho altro a fare.
Vedi se pajon dal cammino stanchi,
Che non posson le borse ritrovare!
GRUFFAGNA: Eccoti tre carlin.
OSTE: Troppo mi manchi.
GRUFFAGNA: E se tu non gli vuoi, lasciali stare.
OSTE: Non bisogna levarsi da sedere.
OSTESSA: Orsù, lasciagli andar, fa' lor piacere.
OSTE: Credo di averti mille volte detto
Che tu stia cheta, pazza sciagurata.
OSTESSA: Io vo' dire, e vo' dire a tuo dispetto,
Se bene avessi la lingua tagliata.
OSTE: Guarda ch'io non ti pigli pel ciuffetto
E ti facci parlar più moderata.
OSTESSA: Ombè, provati un po!
OSTE: Decco provato.
OSTESSA: Orsù, lasciami star, brutto sciaurato.[1]

Nella *santa Felicita* l'oste è imbrogliato da un cavallaro: la partita va tra Bajante e Ferrante, tra galeotto e marinajo, ma l'oste riman di sotto:

— Oste, dacci da bere una mezzetta,
Fa' con prestezza ch'io voglio andar via
Al nostro Re, con lettere di fretta,
E convien che doman di dì vi sia;
I' toccherò duo occhi di civetta:
Io ti so dir che goderò tra via. —
— Non ciurmar tanto, bêi se tu vuo' bere,
Chè il vin non si riscaldi nel bicchiere. —
— Oste, noi pagheremo alla tornata,
Perchè noi non abbiam moneta allato. —
— Lasciate un pegno. —
— Vuoi qualche mazzata?...
Noi pagheremo al tornar del viaggio. —[2]

[1] *S. R.*, vol. III, pag. 257. Cfr. questa scena con quella dell'oste e dell'ostessa di Emaus nel *Cleofas e Luca* del CECCHI.

[2] Una curiosa scena fra un corriere e un oste è nel *Jus de saint Nicholas*, nel *Théâtre franç. au moyen-âge*, pag. 168.

Giova credere, per l'onore della classe de' cavallari, che l'oste sarà stato pagato al ritorno: tanto più che costoro non sono Malandrini, come tanti se ne trovano nelle Sacre Rappresentazioni. De' quali il lettore conoscerà prima il Mosca e il Tinca, due degnissimi mascalzoni e spogliatori di strada, che troviamo nel *sant'Ignazio*. Un discepolo del santo è da essi assaltato, e primo il Tinca gli dice:

Sta forte, compagnon, da' qua il mantello,
Veggo sei lasso, stracco e faticato.
DISCEPOLO: Caro, diletto e dolce mio fratello,
Stu fai quest'arte, tu sarai impiccato.
MOSCA: Spògliati presto, infin al giuberello,
E dàcci, se tu hai, denari allato.
Io giuro a' santi Dei, che se tu nicchi
Prima impiccherem noi, ch' altri noi impicchi.

E dopo che l'hanno spogliato e bastonato ed egli sen fugge, dice il Tinca:

Vanne, tristo ribaldo, al tuo cammino
Io ti vo' rivestir di bastonate.
MOSCA: Egli è più scusso e netto che un bacino,
Fornito a panni e in punto per la state.
TINCA: Guarda se gli è in quel barlotto, vino:
Poi dividiam queste cose rubate:
Cercheremo ogni cosa, chè e' lor pari,
Porton nascoso addosso assai danari.
MOSCA: Calcagno di monel, quest' è buon gesso;
Ma parmi ben che la botte sia al basso.
TINCA: Cotesta gola tua mi pare un cesso,
E veggo che 'l cervel t' ha andar a spasso.
MOSCA: Io pur m'azzuffo volentier con esso.
TINCA: Anch' io ne voglio, stolto babuasso;
Dammelo.
MOSCA: Non darò.
TINCA: Tu mel darai,
Sì, fia.
MOSCA: Non fia!
TINCA: Io berò.
MOSCA: Non berai.

E metton mano alle spade, e si ammazzano: sicchè il povero spogliato torna indietro, e così moralizza:

Quanta è grande, Gesù, la tua giustizia;
Quanto è immensa, Gesù, la tua pietà!
Chi semina dolor, ricôe tristizia;
Chi semina bontà, ricôe bontà.
La tristizia or punita ha la tristizia,
Così il cattivo or la cattività;
La penitenzia andò dietro al peccato:
Làssami or tôr ciò che m' avien rubato. [1]

Anche i tre ladri del *sant'Antonio*, Scaramuccia, Carapello e Tagliagambe, càpitano male. Postisi sulla strada che mena da Alessandria a Damiata, aspettano i malcauti Mercanti per derubarli. Riscontrano primo, invece, il romito Antonio che li consiglia a non andar più oltre, perchè v' è la morte; intendendo parlare d'un mucchio d'oro. Ma essi non gli dan retta, vanno avanti e lo trovano:

TAGLIAGAMBE: Guardate, frate' mia, quanta pazzia
Regna in quel pazzerel vecchio eremita,
Dicendo che era qua la morte ria.
E' chiama morte quello che dà vita.
Se noi non venavam per questa via,
Nostra ventura era per noi fallita. [2]

E si metton d'accordo che uno di loro vada a Damasco a comprare cibi e vivande da godersele allegramente. Va Scaramuccia, e compra veleno che frammischia al vino, pensando di potersi poi goder da sè solo il tesoro: intanto gli altri due fanno accordo di gettarsi sul misero compagno quand' egli ritorni, e far la divisione fra lor due. Infatti appena giunge lo uccidono, e poi si mettono a mangiare e bere, e intanto il vino attossicato fa la sua operazione. L'uno vorrebbe a vicenda cedere all'altro la parte propria, se ha forza di andar a chiedere un medico; ma ambedue insieme cadono morti.

Lasceremo Grillo e Scambrilla del *sant'Eustachio*, Ciuffagna e Scalabrino dei *Due Pellegrini*, e riferiremo una scena del *sant' Ono-*

1) *S. R.*, vol. II, pag. 5.
2) *Id.*, vol. II. pag. 54.

frio, in che interloquiscono Branca, il Carpigna, il Bertuccione e il Cuccudrilla. Cominciano col cantare questa onesta canzone, il cui finale sembra alludere oscuramente al probabile esito delle loro imprese, cioè all'impiccatura, preceduta dall'attanagliamento e dalla mola, e accompagnata dal suono funebre della campana, e dal mormorìo della gente accorsa allo spettacolo:

Piglia il tempo come va;
Vita lieta e buona cera;
Quella gente poltroniera
Si vuol farne proprio a dadi,
E vedrem quel che sarà.
Danar venga, e sia che vuole,
Frati, preti, ognuno al fondo;
Buona vita, e star giocondo,
Zara a tutti, e sia che debbe:
Chè ogni cosa alfin morrà.
Rompi, straccia e taglia e spezza
Carne, nervi, polpe ed ossa,
Suona, tocca, odi la grossa!
Pissi pissi, bolli bolli:
Forse un tratto finirà.

I Malandrini si vantano così dell'arte propria:

CUCCUDRILLA:

Botisi quello che ci para avanti;
Quest'arte si vuol far senza paura,
E spogliar Cristo, se non basta e' Santi.

BRANCA: Io n'ho una dozzina alla cintura:
Tutti mando all'erbetta, e' mia briganti.

BERTUCCIONE:

Accorto convien far quest'arte e destro,
Chè l'uom si scontra spesso in un capestro.

CUCCUDRILLA:

Tutti alla macchia, compagni da verno:
Carpigna intorno velettando vada....

CARPIGNA: Come sentite che tre volte fischio.
Dite: il tordo è per aria, e cala al vischio.

Sentito il fischio, i ladri si gettano addosso a due mercanti:

CUCCUDRILLA:
Chi v'ha insegnato a questo modo gire?
Voi ne potresti far la penitenzia.
PRIMO MERCATANTE:
Dè, compagnon da ben, lasciateci ire,
Non fate a' mercatanti resistenzia.
CARPIGNA: Queste cappe vogl' io per non fallire,
Siate costanti a far l'obbedïenzia.
BRANCA: Et io vo' la scarsella e la bolgetta;
Presto; chè io ho la dama che m'aspetta.
PRIMO MERCATANTE:
Pur che la vita, compagnon, ci diate,
La robba e ogni cosa vi doniamo.
BRANCA: A questo non bisogna che pensiate,
Chè di far tal pietà noi non usiàno.
SECONDO MERCATANTE:
Io n' ho da mille, se voi mi scampate:
Qui ve gli arrecherò a mano a mano.
BERTUCCIONE:
Come dal vischio uscito fosse il tordo,
Ognun di voi sare' mutolo e sordo.

Dopo uccisi e spogliati i mercanti, i Malandrini meditano e compiono una spedizione contro un monastero di frati:

BERTUCCIONE:
Io intendo che gli è qua un munistero
Di certi Fra' riesci scappuccini:
D' ire a rubargli si vuol far pensiero,
Perchè soglion tener sempre buon vini.
BRANCA: Io ruberei, potendo, oggi san Piero,
Chè dove io vo non vi bisogna uncini.
CARPIGNA: Andianne, che star dritto più non posso;
Botisi quello a chi m'appicco addosso.
CUCCUDRILLA:
Usando e' Frati far la disciplina,
Si vuol trovar certi bastoni adatti.
BERTUCCIONE: Sugo di quercia è buona medicina,
E molto suol giovare a' savi e a' matti.

BRANCA : Non triema il verno sì la gelatina,
Come spero fargli ir veloci e ratti.
State a veder che visi di bertuccie,
S' io m' aggraticcio a quelle capperuccie !
Aprite qua, fratacci pien di broda.

PORTINAJO : Non tanta furia.

BRANCA : Ella sia con tuo danno;
To' questo, intanto che lo Abbate t'oda.

PORTINAJO : Presto, correte qua, costor mi dànno !

CARPIGNA : Bussate beǹ, chè i pesci vanno a proda.

*L'*ABBATE : Che vuol dir, Jesù mio, sì grave affanno ?

CUCCUDRILLA :
Noi soneremo intanto el mattutino :
Un di voi cerchi se c'è pane o vino.

BERTUCCIONE :
Graffigna, cerca ben le casse tutte.
Chè si rassetti lor le masserizie.

GRAFFIGNA : Non fece all'Oste sì il dover Margutte,
Come io spero trattar queste giustizie.

CUCCUDRILLA :
Facciam che gli abbin dovizia di frutte,
E che si purghin ben le lor malizie.

Un MONACO : Iddio ripari a così grave scherno :
Per noi s'è oggi aperto qui l' inferno.

GRAFFIGNA : Andiam, ch' i' ho rassettato il convento
E ho qui meco infino al romajolo :
Se Cristo fussi stato con lor drento,
A lui io avrei fatto il primo volo.
Tanto io ho ben, quand' io fo tradimento :
Io vo a nozze ogni volta ch' io imbolo.
Che stiam noi a far? l' uffizio è detto,
E ci fia per ognuno il suo panetto.[1]

---

[1] *S. R.*, vol. II, pag. 389-392.

XVII

LE DONNE NELLA SACRA RAPPRESENTAZIONE

Parrà forse, anzi è davvero, poca cortesia passare da'Malandrini alle Donne: se non che i caratteri femminili che qui raccoglieremo dalle Rappresentazioni, sono, più ch' altro, di trecche e comari. Non che nel dramma sacro manchino donne piene di virtù e santità: ma la virtù loro è sopra l'umano, e la santità è una grazia infusa dall'alto, che, investendole e padroneggiandole, cancella in esse ogni traccia di ciò che è proprio all'indole femminile. Lacerate le membra, spogliate d'ogni indumento, gettate ne' lupanari, queste martiri non hanno un moto istintivo di corruccio, sia per le offese portate al loro corpo, sia per gli oltraggi al loro pudore, e il loro supremo anelito è sempre al cielo e a Gesù: il loro affetto non si arresta neanche un momento alle cose mortali: esse amano soltanto la morte, e la invocano non come liberatrice da' mali, ma come accompagnatrice alle agognate nozze celesti. Certo, con siffatte virtù si sommuove il mondo: e neanche neghiamo che ciò possa fornire materia acconcia all'epopea: ma temiamo assai che tali eroine sieno caratteri proprj al dramma. Il contrasto, il combattimento interno che dà vita al componimento drammatico, o non c'è, o è già stato: l'amor divino col suo afflato supremo ha già deterso dalle anime delle martiri ogni macchia di terrene passioni. Quando, ad esempio, vediamo santa Felicita rivolgersi al secondo figliuolo, dopo che il maggiore è morto fra i più efferati tormenti, e dirgli:

Abbi merzè di me, figliuol mio caro,
Che t'ò nutrito del mio proprio petto,

crederemmo quasi di aver qui un conflitto fra l'umana fragilità e l'eroismo divino: se non che quello che segue ci sganna intieramente, e la mercede che la madre chiede al portato delle sue viscere è soltanto quella di andare imperterrito al supplizio, e tener fisso il pensiero a Dio:

Riguarda il ciel quanto è lustrante e chiaro,
Che 'l Signor fe' per quel che vive retto;
Chi porta in pace questo mondo amaro
È poi da Dio nel ciel fra i santi eletto.

Nel *san Tommaso* troviamo la sorella della regina e la regina stessa che rinunziano a' loro sposi dopo udite le infiammate parole dell'Apostolo; ma a noi piacerebbe più che la conversione fosse meno rapida, o meno rigida la virtù, che ad un tratto fa loro spezzare il nodo matrimoniale. Carisio, il marito, così parla a Migdonia:

— Migdonia, dove vai! —
— Nol vedi tu?
Vo per servire al mio sposo Gesù. —
— Che sposo cerchi tu? non sono io quello? —
— No, se tu non mutassi già la fede. —
— Ài tu perduto, pazza, oggi il cervello? —
— El cervel perde colui che non crede. —
— Chi è questo marito? io vo' vedello. —
— È un Signor che l'universo vede;
Tomaso architettore me l'ha mostro. —
— Sì, qualche fratacchione in cella o in chiostro.
In questo punto al Re vo' farlo chiaro,
Chè pure muterai costumi o legge. —
— Ad ogni cosa Dio sa por riparo;
E' morì anco lui per la sua gregge. —
— Guarda chi mi to' il capo, viso amaro!
Voi siete tutte monne scoccoveggie. —

Sarà certo difetto d'arte nell'autore, se il marito non sente qui di aver tutto il torto, e se giustamente s'ingelosisce di questo sposo e Signore ignoto, che gli è stato sostituito dalla moglie. Ei va dunque dal Re, lo persuade di mandare a Migdonia la regina, che le è sorella, perchè cerchi smuoverla dal súbito proposito. Ella accetta questo incarico volentieri:

Io son parata ad ogni obedïenzia;
Quel che piace al marito è sempre onesto,
E vizio è grande a fargli resistenzia.
Per natura ogni donna ha sempre questo,
Come foglia mutare sua sentenzia.

E arrivata alla sorella, segue fra loro questo dialogo:

— Buon dì, sorella mïa: che vuol dire?
Carisio, sposo tuo, molto si duole
Se dove dorme lui, non vuoi dormire;
Onesta donna far questo non suole. —
— Vuolsi, sorella, in prima il vero udire,
Chè l'uom prudente non crede a parole;
Mutare il male e convertirlo in bene,
Ogni gran regno, madonna, mantiene.
Io mi son da un uom vile e terreno
Partita, e preso i' ho sposo più degno:
Questo per tempo alcun mai verrà meno,
E sempre eterno fia suo nobil regno:
El suo giocondo stato è tanto ameno,
Che a contemplarlo sol manca ogni ingegno,
Sentice nacque cieca, e oggi vede
Sol per virtù della sua santa fede. —
— Chi t'ha di tanta luce oggi infiammato? —
— Tomaso architettor, servo di Dio. —
— El Re l'ha ora alla prigion mandato. —
— Quello gli fia al cuor sommo disio. —
— Io gli vorrei parlar, sendovi grato. —
— Che non di' tu, io mi consumo anch'io?
Segretamente alla prigion n'andrèno,
Chè a pensar sol di lui mi vengo meno. —

Vanno alla prigione, e la sola vista dell'apostolo serve a convertire la regina:

Solo a vedervi, omè, pastore, io ardo,
Anzi mi struggo quanto più vi guardo.

E quando il cognato le torna dinanzi, sperando che abbia smosso da' suoi propositi la moglie, essa gli risponde:

Io son cristiana, e se seguir mi vuoi,
A tanta gloria ancor venir tu puoi.[1]

A questi subitanei avvivamenti, dove la fantasia sembra aver maggior parte che l'animo, e pe' quali si potrebbe dire che le

[1] *S. R.*, vol. I. pag. 461-465.

eroine che li provano, ardono *Deo agitante*, preferiamo gli affetti coniugali e materni, che sono più convenienti al sesso femminile. Ma le donne delle Sacre Rappresentazioni sono o sante o viragini: e solo sembrano avere più vera effigie di donne quelle eroine che la leggenda devota ha preso a prestito dalla profana, come la Guglielma, l' Uliva, la Stella, la Rosana, le quali sarebbero veri caratteri drammatici, se la mano di Dio o della Vergine non dirigesse soverchiamente ogni lor atto.

Forse l'unico esempio di veraci affetti umani è nella *Rappresentazione di san Giorgio*. La città di Silena in Libia è afflitta dalla vicinanza di un drago, al quale debbonsi offrire vittime umane per cibo. È estratto il nome di una fanciulla di nome Deidamata: un messaggero che porta la trista novella alla madre, la trova che pettina la figliuoletta. All'annunzio ferale, Deidamata prorompe in pianto ed esclama:

O carnal mamma mia, apri tue braccia
E ricevimi in pianto nel tuo grembo,
E rasciuga di lacrime mia faccia....
Oscura il viso mio con un tuo lembo,
Chè quando veggio che spesso mi guardi,
E' par che mi consumi, e strugghi ed ardi.

E la madre a lei:

— Le tue parole, figliuolina mia,
Mi son tutte coltella velenose:
Come vuo' tu che refugio ti sia,
Che contro ha' tante genti poderose?...
Omè, figliuola mia, amor mio tenero,
Doglia del miser cuore cogitante,
I' mi stimavo aver per te un genero,
Savio, felice, ricco mercatante!
E sarà 'l drago!...... —
— Madre, dammi la tua benedizione,
Nella quale ebbi e ho gran devozione. —
— Benedetta sie tu per quante volte
Con le mammelle mie t' ho pôrto il latte:
Per quante ho già le tue braccine sciolte,
E rifasciata, e ogni cosa adatte;

Per quante le tue bionde trecce sciolte....
Per quante t'ho pulito il viso e gli occhi,
Tante benedizion per me 'n te fiocchi.[1]

Se non che, come già avvertimmo in principio, i personaggi femminili delle Rappresentazioni appartengono più che altro a'caratteri comici. Veggasi nella *Conversione della Maddalena* il seguente dialogo, nel quale graficamente sono rappresentate due comari, madonna Paola e madonna Francesca, che contendono in chiesa del posto migliore, o, come dice la didascalia, *si azzuffano del lato:*

— Mona Francesca, cotesto è il mio lato;
Voi pur me lo togliete spesso spesso. —
— Guarda, bugiarda; tanto avestù fiato!
Sta' cheta, tu sai ben che non è desso.
Par proprio che tu l'abbi comperato;
Ogni mattina c'è che far con esso:
Tirate via pel vostro migliore,
Chè non vi truovi qui il predicatore. —
— Io vi consiglio che voi vi partiate:
O vostro o d'altri, i' ci voglio star io,
E' non bisogna che qui voi pensiate
In modo alcuno starvi; il mio disìo
È di star qui, ancor che non vogliate,
E contrastar non vo' col voler mio;[2]
E' non bisogna troppo lusingarvi;
Non basta el dire, e' mi converrà darvi. —

---

[1] Questi versi affettuosi ce ne rammentano altri, l'addio di una Sposa alla Madre, che si contengono in un Canto popolare siciliano. Con tutte le estrinseche diversità, vi ha fra questi e quelli non poca rassomiglianza:

Mamma, quannu di mia ti 'ngravitasti,
Novi misi 'ntra l'utru mi tinisti;
Mamma, quannu alla seggia ti assittasti,
Oh chi passu di morti chi facisti!
Mamma, quannu alla Chiesa mi mannasti,
Quantu sciannacchi d'oru mi mintisti;
Mamma, quannu a la naca mi curcasti,
Quantu versi d'amuri mi facisti;
Mamma, perchi per autru m'addivasti?
Nun mi chianciri 'cchiù, ca mi perdisti.

Vedi Vigo, *Canti popolari siciliani,* Catania, Galatola, 1874, pag. 391.

[2] Questi quattro versi, mancanti nella stampa, abbiamo restituiti col soccorso del citato cod. magliab. della Storia ciclica di Gesù.

— Venuta non son qui per quistionaro,
Nè anche per ricever villanìa:
Voi ne vivete come del mangiare;
Non viddi a' miei dì mai tanta pazzìa;
Or siesi vostro, ch' io me ne vo' andare;
Disposta son d'aver la pace mia.
E' veggo un po' di luogo là in quel canto,
E quivi andrò per non combatter tanto. —[1]

Nella *santa Teodora*, monna Minoccia e monna Acconcia garriscono fra loro per cagione d' una gallina:

— L' è pur gran cosa della mia gallina
Non possi mai un uovo sol gustare,
Chè me le ruba questa mia vicina!
Ella si è tanto avvezzata a rubare,
Che merita de' ladri esser regina.
Potessi pure una volta affogare!
So che per questo non gli tolgo fama,
Perchè oggi ciascun ladra la chiama. —
— Voi dite la bugìa, mona Minoccia,
Perchè la non fa uova; non vedete
Che cova sempre e diventata è chioccia?
Se vi manca faccende, or attendete
A lavarvi dal viso tanta roccia;
Ma s' i' comincio a dir, voi udirete
Cosa, che vi farà uscir la voglia
Di gracchiar tanto; e chi si dolga, doglia. —
— So che sei piena de' tuoi vizj vecchi;
Sai ben che quando pettinavo il lino,
Me ne rubasti cinque o sei pennecchi. —
— Tu debb' aver beuto troppo vino;
Ch' ogni mattina, innanzi ch' apparecchi
Sempre te ne tracanni un mezzettino,
E spesse volte tanto ti riscaldi,
Ch' appena puoi e' tuo piè tener saldi. —
— Tu sai ben quanto la gola ti tira!
Dalla finestra mia spesso ti veggio.
Che il capo tuo in qua e in là s' aggira. —
— Io so che tu diresti molto peggio,

---

[1] *S. R.*, vol. I, pag. 272.

Perchè del vero il cattivo s'adira;
Ma solo questa grazia a Dio chïeggio,
Che chi di noi dice la bugia,
Possa crepare in mezzo della via.
Vien, se tu vuoi ogni cosa a cercare:
Tutte le casse mie ti voglio aprire:
E, se nulla di tuo puoi ritrovare,
Togli ogni cosa, acciò non possa dire
Che m'hai trovato i pennecchi a rubare;
Ma, credi a me, che ti farò disdire,
Sudicia, berghinella, lorda e brutta:
Quanto è gran mal che tu non sia distrutta! —
— Tu credi col bravar farmi paura:
Ma s'io ti piglio per la cappellina,
Tu non sarai tanto audace e sicura. —
— Come in casa mi vien la tua gallina,
Ti giuro non sarò semplice e pura,
Ma farò ch'ornerà la mia cucina;
A questo mo' farò tu dica il vero,
Chè me la mangerò senza pensiero. —
— Non fate, mona Acconcia, ch'i' mi pento
D'aver con voi dell'uova quistionato;
S' i' la perdessi, i' mi morrei di stento. —
— Orsù, i' vo' che vi sie perdonato;
Ma se mai più dir tal cosa vi sento,
Non vi sarà rimesso tal peccato;
Non perdiam tempo, andiancene a filare,
Ch' io so che 'l ber v'insegnerà mangiare. —[1]

Una moglie garritrice e proterva è quella del *Miracolo di due Pellegrini:* la quale così risponde al vecchio marito, deliberato di compiere il voto del pellegrinaggio di sant'Jacopo:

Vuoi ch'io ti dica quel che dir conviensi?
Io tel dirò: tu mi par rimbambito.
Vedi che tutti ti tremano e' sensi!
San Jacopo stanotte t'è apparito?

[1] *S. R.*, vol. II, pag. 340.

Dè stolto! forse nell'orto ir ti pensi?
Che ti fo ogni sera il pan bollito,
E biasci un'ora? or non vi ir altrimenti,
Se non fai prima rimetterti e'denti.
Ma pure tu t'ajuterai col mosto,
Come dovesti far jersera a cena;
Però sei fatto peregrin si tosto,
E parti ora ogni granchio una balena,
Che àrai fatica conducerti a agosto.
Vecchierel mio, che non ti reggi a pena,
El al salir le scale par che spasima;
La sera a letto par che gli abbi l'asima.
Non vedi tu che tu pari un Giuseppo
Con questa barba già canuta e bianca?
Un cerchio, un nicchio ratrappato, un ceppo,
Che non ti puoi quasi rizzare a panca,
Da rimanere in qualche fossa o greppo?
Ma forse che scoperta avevi l'anca,
Che tu vedesti in sogno la tregenda,
Che àrai di viver, poverel, faccenda.[1]

Nel *Sansone* la balia così si lamenta colla madre, monna Smeria, del suo allievo:

— O sciagurata me, questo figliuolo
Poppere' sette troje, non che me sola!
O monna Smeria, ch'i' mi sento un duolo
Ne' capezzoli drento che m'imbola! —
— Se tu n'avessi dua! egli è un solo,
Che ne diresti, tignosa ceriuòla? —
— Egli ha un mese, et esce delle zane;
Io credo certo ch' e' sia Sparapane.

Quattro balie troviamo a contrasto fra loro nella *Natività*, invitate ad andare alla reggia di Erode:

CALCIDONIA:
Come ha nome cotesto bambolino?
TARSIA: Ha nome Abram.
CALCIDONIA: E 'l mio Samuellino.

[1] *S. R.*, vol. III. pag. 440.

CANDIDORA:
O Monusmelia, el vostro è sì rognoso!
Non l'accostate a questi bambolini.
MONUSMELIA: Egli è un po' di lattime.
CANDIDORA: Anzi è lebbroso,
E debbe esser fornito a pellegrini.
Guarda se 'l mio è candido e biancoso!
È bianco e biondo, e val cento fiorini.
MONUSMELIA: Benchè gli è bello, e' pare un topaccino,
Ed ha un viso come un bertuccino.
TARSIA: O Monusmelia, siate voi impazzata?
Ognuna fia dal Re stolta tenuta.
MONUSMELIA: Gli è questa Candidora smemorata,
Che par che tutto 'l mondo oggi le puta.
CANDIDORA: Io ti canterò il vespro scellerata,
Quel che tu sei e quel che sei tenuta.
CALCIDONIA: Su, colla mala pasqua, state chete;
Andianne a Erode tutte allegre e liete.

Nè quando è fatta la Strage degl'Innocenti, le triste cessano di azzuffarsi colle parole e colle mani:

MONUSMELIA:
O Candidora delle voglie strane,
Dov' è restato il tuo figliuol bianchiccio?
CANDIDORA: Io sento che mi brulica le mane,
E vai cercando portarne un carpiccio.
MONUSMELIA: Io ho anch'io cinque dita intere e sane,
E anch'io ho di chiarirti un gran capriccio.
CANDIDORA: Non basta el minacciar: farò davvero.
MONUSMELIA: Vienne, trombetta, ch'io non ho pensiero.
TARSIA: Voi siete peggio che bambin da culla,
E dimostrate aver poco cervello.
CANDIDORA: Gli è Monusmelia, io non dicevo nulla,
Che m'ha rimproverato Samuello.
TARSIA: E tu sei peggio assai ch'una fanciulla.
MONUSMELIA: Io ho disposto a metterli un cappello.
CALCIDONIA: Chete in malora! no' abbiam male assai:
Torniam a casa a star co' nostri guai.[1]

[1] *S. R.*, vol. I, pag. 207-210.

Delle femmine mondane[1] porga esempio la Maddalena innanzi la sua conversione. Quando santa Marta la invita ad alzarsi e andar a sentir la predica di Gesù, risponde *isbavagliando:*

Priegoti che mi lasci un po' dormire;
Va prima tu, ch' io saprò ben la via;
Io non mi curo tante cose udire:
Se gli è un gran profeta, che si sia....
Orsù, chiedi e' mia panni, ch' io mi vesta,
Chè tu non resteresti di dir mai.
Parmi mill'anni veder questa festa:
So che v' acquisterò amici assai.....

MARTA: Su cameriere, tutte immantinente
Recate per ornarla ogni sua cosa.
E acconciate diligentemente
Maddalena mia dolce e grazïosa.

CAMERIERA: Ecco qui le brocchette, e' sua pendente.

ALTRA: Or ecco ogni sua gioja prezïosa.

MADDALENA: Da me tener vo' questo specchio in mano:
Voi mi fareste forse un capo strano.

MARTA: Fate un po' tosto, chè il tempo va via,
Ch' io mi distruggo come neve al sole.
Tu stai sì bene, o Maddalena mia,
Che niuna a te mai ho veduto eguale.

MADDALENA: Or non mi spezzar più la fantasìa:
Non veggo io ch' io sono acconcia male?
Io ho deliberato e posto in sodo
Di non andar, s' io non istò a mio modo.

MARTA: Io ve la raccomando a tutte quante,
Chè voi facciate il me' che voi sapete.
Stategli intorno: voi siete pur tante:
Forse che al fine voi l' acconcerete.

---

[1] Una fanciulla mondana, messa in prigione, così si lamenta nel *Miracolo di Cassiodoro: O dove son gli amanti e le lor feste? E' non sanno ch' i' stento con disagio, Che ne verrebbon con furia e tempeste; Più non ho cameriere nè ricciaje, Qui non è liscio e non è mazzocchiaje. Ricciaje* vuol dire quantità di capelli ricciuti da mettersi per acconciamento del capo, come oggi i *chignons; mazzocchiaje* erano nel Cinquecento le pettinatrici, dal raccogliere i capelli a mazzi, o *mazzocchi*, sul capo.

MADDALENA: Io non vo' stare a menate di sante:
Andate via, voi non mi assetterete:
Tanto farò da me ch'io starò bene,
Come a una mia pari si conviene.[1]

Ma vere e proprie meretrici troviamo nel *Grisante e Daria* e nel *Barlaam e Josafat*, mandate a tentare l'animo de' giovinetti, vòlti invece alla purità della fede. Nella prima di queste Rappresentazioni la Cortigiana così vuol commuovere Grisante:

Guarda quanta bellezza è in quest' aspetto,
Che al vederlo mi par proprio un sole!
Oimè, ch' i' sento un fuoco dentro al petto,
Che ogni mio senso per amor si duole.
D'amarti son fortemente costretto:
Abbi pietà di me, poi ch'amor vuole!
Io ardo, Signor mio, io triemo, io moro:
Soccorri, tu sei pure el mio tesoro.

E un' altra:

Sarai tu, Signor mio, però sì crudo
Inverso quest' ancilla sventurata?
Sarà tuo cuor d' ogni pietà sì nudo,
Che tu mi facci morir disperata?
Soccorri, Signor mio, ch'io ardo e sudo,
E muoro per costui, e non mi guata.[2]

[1] *S. R.*, I, pag. 270. — Nel *Mistero de la Passion* la terza parte della giornata seconda s'intitola: *De la mondanité de Magdeleine*, ed è una scena fra Maddalena e le sue ancelle Pérusine e Pasiphée. Essa dice: *Je vueil estre tousiours jolie, Maintenir estat hault et fier, Avoir train, suivre compagnie Encore huy meilleur que hyer. Je vueille estre à tout preparée, Ornée, dyaprée et fardée, Pour me faire bien regarder.... Et si vueil porter des senteurs Doulces, et plaisantes odeurs Pour enciter tout cœur a joie.... Je vueil du basme égyptien, Storax, calamite.... Musch d'Antioche et spicenard.* Però soggiunge: *Si à tous délits je me donne Mon honneur pourtant n'abandonne, Ne l'ordonne A honte ou à reproche vil.... Car mon souhait n'est que civil:* PARIS, *Toiles peintes*, etc., vol. I, pag. 14.

[2] *S. R.*, vol. II, pag. 101.

E nel *Barlaam e Josafat:*

Noi siam venute alla tua reverenza,
Perchè tu pigli alquanto refrigero:
Chè noi sentiàn che tua magnificenza
È posta in grande affanno e gran pensiero,
E però non ci far tal raccoglienza,
Chè di star teco ognuna ha desidero....
Àrai tu di merzede il cor sì nudo,
Che alquanto a' nostri detti non ti pieghi?
Tu se' giovane e bel, non esser crudo,
E non disdir agli amorosi prieghi,
Non ti coprir, chè non ti varrà scudo;
Fuggi stu sai, chè convien ch' io ti leghi;
Per certo la tua effigie e 'l tuo colore
Non mostra esser in terra senz' amore.

E poichè Josafat cerca farle vergognare della loro impudicizia. una delle donzelle risponde:

Se tu vuoi ch'io consenta e ch' io ti creda,
Senz' aver altra fede o testimonio,
Bisogna ch' una grazia mi conceda:
Ch' i' mi congiunga teco in matrimonio.
Chè tal legame, per quanto si creda,
Alla cristiana fè fu sempre idonio;
E' Patriarchi e Pietro ebbono sposa;
Però, facendol, fia laudabil cosa....
Se non vuoi questo, almen teco nel letto
Posar solo una notte sia concesso.
Ch' io ti prometto, se 'l consentirai,
Nella tua legge gran frutto farai.[1]

Nel *Sansone*, poi, troviam questo dialogo tra il protagonista e Laide meretrice:

— Ecco qua una putta tutta snella:
Come fai tu a esser così bella? —
— Giovan galante, io non liscio mia faccia;
E s' i' son bella, io sono al tuo piacere,
E sempre son per far cosa che piaccia

[1] *S. R.*, vol. II. pag. 177-78.

Di dì e notte a ogni tuo volere.
Se io ho cosa che ti satisfaccia,
Pigliane pur, ch' io farò mio dovere. —

L'avventura è nel paese de' Filistei; ma l'autore mostra di esser pratico anco della regione descritta da messer Giovanni Boccacci, che sta tra Vinegia e il reame del Garbo e Baldacca, e conoscerne a fondo le abitatrici, i costumi e il linguaggio.

XVIII

CARATTERE RELIGIOSO E MORALE DELLA SACRA RAPPRESENTAZIONE

Sebbene a' fatti tolti dalla narrazione agiografica sieno mescolate scene d'invenzione ed intermezzi per trattenere piacevolmente il pubblico, ed a' personaggi leggendarj s'intreccino tipi e caratteri comici, non è però da dimenticare che la Sacra Rappresentazione fu essenzialmente uno spettacolo devoto e morale, e tale rimase anche ne' tempi, in che accolse in sè maggior copia di elementi estranei al sostanziale concetto. Il far cadere lo spettacolo nel giorno della solennità ecclesiastica e lo scegliere a luogo della rappresentazione il tempio dedicato ad un eroe cristiano, del quale forse ivi veneravasi qualche reliquia [1] o almeno

[1] Alla rappresentazione dei *Trois Doms* a Romans nel 1509 assistevano le reliquie de' tre santi Severino, Esuperio e Feliciano. *Et en la fin du dict Mistere furent retournées les chasses desdict corps sainct et chief a la dicte esglise en procession generale, que la avoient estez durant ledict mistere, avesquez gros chierges, en chantant Te Deum Laudamus* (pag. 592). Il P. De Julleville, II, 96, crede che si tratti soltanto di un *simulacre de la translation*. Ma il documento parla chiaro, e l'editore sig. Chevalier (pagg. c e 856) cita anche un esempio consimile, di Valenza e dell'anno 1500, quando volendosi celebrare in *platea clericorum* l'*historia et misterium* de' tre santi, Felice, Fortunato ed Achille, fu deliberato dal magistrato civico *ut requirantur Domini de ecclesia ut dignentur, pro majori reverencia et honore, debitis dictis tribus sanctis martiribus, facere deferri super loco fercium reliquiarum eorumdem*. Così le casse delle reliquie, poste in luogo appropriato, erano una specie di *timele* cristiano.

una qualche immagine, aggiungeva, quando ciò avvenisse, devozione e raccoglimento religioso. Talvolta anche lo spettacolo aveva per fine di propiziarsi il santo patrono e trovare in esso un avvocato e difensore innanzi al trono di Dio per evitare qualche pubblico flagello.[1] Il comico, il faceto, l'umano rimasero sempre parti accessorie, episodj staccati e non sempre ben connessi coll'azione fondamentale, che ritenne ognor qualche cosa del suo primitivo uso liturgico. Strettamente intrecciate invece coll'azione sacra sono la esposizione de' dogmi, la narrazione apologetica della terrena missione di Gesù, la illustrazione de' fondamentali precetti della fede e della morale. Le forme del culto rappresentate sulla scena, le principali preghiere della religione cristiana ripetute da' personaggi, le prediche che qua e là si trovano nelle Rappresentazioni, mantengono a queste l'indole loro originaria, e ne riconfermano il sacro carattere. Entrando laddove si recitavano questi drammi, il cristiano e specialmente l'adolescente, vi accedeva con sentimento misto di curiosità e di devozione: vi s'intratteneva trovandovi pascolo agli orecchi e agli occhi, e insieme all'intelletto e all'anima: ed uscendone dappoi, per mezzo del diletto e con l'ajuto di forme sensibili trovavasi avvalorato nella conoscenza de' misteri della religione.[2] Stava dunque in lui il trarre « buon frutto, »[3] e « buon costrutto ».[4] da tali ricreazioni. Gli episodj piacevoli erano quasi un riposo all'animo commosso da' religiosi terrori, e ne temperavano la forza e la serietà; ma l'impressione generale ed ultima era

---

[1] Di ciò porgono più frequente esempio le rappresentazioni d'oltr'alpe. I *Trois Doms* furono rappresentati a Romans nel 1509 per ringraziare i tre santi protettori della peste cessata l'anno innanzi: nel 1493 a Chalons-sur-Saône si recitò il Mistero di s. Sebastiano per scongiurare l'epidemia del flusso sanguigno; e a Metz nel 1438 si era rappresentata la vita di s. Erasmo per implorare il cessar della peste ecc.

[2] Non altrimenti accade pel Mistero francese. Nel Prologo della *Passione* si legge che lo spettacolo è fatto *Pour esmouovir les simples gens, Les ignorants, les négligens A sentir de Nostre Seigneur Ce dont on peult estre meilleur Par exortacion vulgaire. Soit donc tout cœur debonnaire Diligent à considérer Ce que nous voulons mémorer De la Passion Jésu Crist Affin d'en rapporter le fruict:* L. Paris, *op. cit.*, pag. 6.

[3] *S. R.*, vol. I, pag. 63.

[4] *Id.*, vol. I, pag. 59.

profondamente devota e morale: ond'è che le ragioni di questa forma drammatica si confondono con quelle più alte e diverse del culto e della fede.[1]

Raccogliamo qualche esempio notevole di questa sacra materia religiosa, che fa parte integrante delle Rappresentazioni. Qualche volta il dramma sacro adopera le forme della speculazione scolastica e mistica per esporre i dogmi della fede. Chi volesse sapere il perchè Cristo prescelse di morire in croce, l'oda dalla bocca di *san Rossore:*

> La croce à quattro rami per virtute,
> Sì come il mondo ha quattro regïone,
> E tutte quattro prima eran perdute,
> Cagion d'Adam, per sua trasgressïone;
> Piacque al mio Dio a tutti dar salute,
> Però sostenne in croce passïone,
> E 'n ogni parte della croce esteso
> Morì per salvar tutti, com' hai inteso.
> El terzo dì, come prima fu detto,
> Risuscitò.

Qui il Prefetto imperiale lo interrompe:

> Quest' è l'altra pazzìa;
> Perchè non prima, o poi?

E il Santo:

> Per quest' effetto,
> Perchè la gente ebrea perfida e ria,
> Se prima suscitava, arìen suspetto
> Che non fussi ancor morto; e 'n tal resìa
> E' son sì duri e ostinati e 'ndegni,
> Che non credono ancora a tanti segni.

---

[1] In Persia è atto di fede ed arra di beatitudine futura l'assistere ai *Teazié*. In uno di questi, Hussein dice a Maometto: *Qual ricompensa serbi tu a que' fedeli che celebreranno misteri in commemorazione del nostro martirio?* E Maometto a lui: *O lume delle mie pupille, amore delle figlie mie predilette! Chiunque avrà pianto sulle tue sventure godrà il privilegio di sedersi al mio fianco ne' giardini del Paradiso:* v. CHODZKO, *op. cit.*, pag. 21.

Veramente il contradittore qui avrebbe di nuovo potuto interromperlo, perchè, se neppure la scelta del terzo giorno ha convinto gli ostinati, non è risposto adeguatamente alla sua domanda: e forse perchè il Santo comprende la debolezza della sua risposta, soggiunge ancora quest' altro argomento:

Un altro sentimento ci è ancora,
Perchè sino a tre dì stiè' in sepoltura:
Perchè tre tempi sono insino ad ora;
El primo si chiamò della Natura,
Poi 'l tempo della Legge, e 'l terzo è ora,
Ch' è el tempo della Grazia oltra misura;
E n' è in questi tempi morti molti:
Stiè' sino al terzo dì per fargli sciolti.

Il Prefetto a tali argomenti non sa che rispondere, e tutto stizzito si vòlta al manigoldo, perchè tormenti il trionfante avversario.

Alla interpretazione mistica appartiene anche ciò che si legge nella *Disputa del Tempio:*

El legno fu cagion di tòrre all' uomo
Quel bel tesor che gli fu dato in terra;
Così l' ha fatto andar molt' anni domo,
E viver sempre in sempiterna guerra.
Ora legno sarà quel dolce pomo,
Dove la sua salute oggi si serra;
Questo vel mostra, o dolci padri, certo
El serpente esaltato nel diserto.
Che dirèn noi dell' arca fabbricata,
Dove fu salva l' umana natura?
Della gran torre, e la vigna piantata,
E l' acqua uscita della pietra dura?
La legge a Moïsè nel monte data,
Del rubo acceso, e di sua fiamma pura?
Queste figure, a chi penetra dentro,
Mostran del gran Messia l' avvenimento.[1]

Di questi parallelismi, onde son sì vaghi gli scrittori di leggende, è esempio il seguente passo del *sant' Ignazio:*

---

[1] *S. R.*, vol. I, pag. 233.

Eva ci tolse ed *ave* ci diè il regno[1]
Del ciel, che Maria sciolse e lei legò;
Adam peccò con la man in sul legno,
Cristo in sul legno tutti ci salvò;
L'un gustò il pome e passò il divin segno,
L'altro mirra et aceto e fel gustò:
L'un fu ingannato e l'altro preso a torto,
E per non ci ammazzar, Giesù fu morto.[2]

Il mistero della Trinità è trattato in questa disputa di un dottore ebreo e di san Silvestro nel *Costantino:*

— Un solo Dio la nostra legge pone,
E adorar più Dei è idolàtria;
Pruovasi ancor per natural ragione
Ch'a uno Dio si debbe onor di latria;
Ma voi siate d'un'altra opinïone,
Che ponete tre Dei distinti in patria;
Questo è 'l maggior di tutti e' vostri errori,
Che fa disordinati e' vostri cuori. —
— Un solo e vero Dio noi confessiamo
E tre persone in una sola essenzia,
E di quel che così certo crediamo
In vostra legge n'abbiam evidenzia:
Dio padre e Dio figliuol esser troviamo,
Dio spirto procedente con clemenzia;

e pigliando una veste e facendovi tre pieghe, prosegue così:

Che tre person sien un Dio solo e degno,
Tre pieghe in un sol panno ne dàn segno.

---

[1] Questo giuoco di parole trovasi primamente nell'*Ave maris Stella: Sumens illud ave Gabrielis ore Funda nos in pace Mutans Evae nomen.* E quindi in molte altre poesie dell'età media. La sequenza *De concept. Beat. Mar.: Triste fuit in Eva ve, Sed ex Eva format ave Versa vice, sed non prave.* La prosa *Missus Gabriel: Et ex Eva format ave, Evae verso nomine.* Gauthier De Coinsy: *Eve a mort nous livra Et Eve aporta ve: Mais tous nous delivra Et mis à port Ave.* Berceo: *Tornò en Ave Eva la madre de Abel,* ecc. — Vedi Grimm, *Zu Konrads v. Würzb. Golden. Schmidt,* pag. xliii: F. Wolf, *Ueb. die Lais, Seq. und Leich,* Heildelberg, 1841, pag. 437.

[2] *S. R.,* vol. II, pag. 3.

Al che il condiscendente avversario:

— A tue parole non posso rispondere,
E già mi chiamo superato e vinto. —[1]

Lo stesso mistero è così formulato da san Pietro nel *Miracolo della Maddalena:*

Ogni vero Cristiano uno Dio solo
E tre persone in una essenzia crede.
Dal Padre nasce il genito Figliuolo,
Dall'uno e l'altro el Spirito procede.
Non tre Dei, un sol Dio dall'alto polo
Ogni cosa conosce, intende e vede.
Trino in persone et unico in essenzia,
Di tutto l'universo ha providenzia.[2]

Frequenti sono le dispute con dottori della vecchia legge o del paganesimo: e gli argomenti che i credenti adducono, sono tratti dalla storia e dal Vangelo, dalla filosofia e dalla teologia, dalla dottrina e dalla mistica. Nella *santa Caterina* la Vergine animosa trae partito dalle bellezze stesse e magnificenze della reggia di Massenzio per provare l'esistenza di un supremo demiurgo:

Massenzio, tu se' vinto da ignoranza
E dalla sete del mondano stato;
Vuo' tu vedere se 'l mio Dio ha possanza?
Dè, guarda il ciel, e quel ch'egli ha creato,
E vedrai il sol ch'ogni pianeto avanza,
E con sua raggi il mondo ha riscaldato;
La luna co' pianeti e l'altre stelle
Create fûr da Dio lucente e belle.
Or se tu hai sì grande ammirazione
Del tempio tuo e delle dipinture
E di quello idol tuo fatto d'ottone
E dell'altre fantastiche figure,
Che de' tu far di questa creazione,
Del ciel sì bello, e splendide fatture,
E l'aria e l'acqua e 'l fuoco colla terra,
Creati dal mio Dio che mai non erra?

---

1) *S. R.*, vol. II, pag. 215.
2) *Id.*, vol. I, pag. 412.

Nella *sant'Apollonia* le prove della veracità della fede cristiana sono desunte da' detti stessi de' filosofi del paganesimo:

Poi che voi ricusate le scritture
De' massimi profeti, io voglio usare
In favor nostro le sentenzie pure
De' savj e de' poeti, che narrare
Furon costretti, tutte crëature
Da un solo principio derivare.
L'antico Orfeo questo in prima disse,
E finalmente Esiodo lo scrisse.
El padre ancor de' poeti latini:
Dëum nacque il re per tutta terra;
Disse Ovidio che furon vicini,
E il suo parlar dal buon cammin non erra;
Sì che son fatti testimon divini
Vostri poeti e fannovi gran guerra....
Un sommo padre, Antistene confessa,
E quel medesmo Crisippo e Zenone,
Anassimene, Arleante si appressa
A tal sentenza, e così Cicerone;
E finalmente la verità spressa
Parlarono Aristotile e Platone;
Fattor del mondo l'appellò Pittagora,
Unica mente lo chiamò Anassagora.[1]

Col Prefetto imperiale che si vanta della sua potenza, ha questo notevol dialogo *santa Dorotea:*

— E che manch' egli a me? —
— Cieco insensato,
Che non ti manca? —
— E che? —
— L'amor di Dio. —
— Di quale Dio? —
— Di quel che t'à creato. —
— Cristo che adori? —
— Cristo che adoro io. —
— Che patì? —
— Che patì per l'uomo ingrato. —

[1] Cfr. con la *Rappresentazione di santa Margherita*, in *S. R.*, vol. II, p. 131.

— Per suo errore! —
— No, pel tuo e pel mio. —
— E pur fu morto! —
— Sì, corporalmente;
Ma è vivo ora in cielo eternalmente....
Se tu se' ricco, egli è essa ricchezza;
Se sei potente, egli è essa potenza;
Se sei giovane, in lui non è vecchiezza;
Se sei saggio, egli è somma sapïenza.
Se tu se' bello, egli è essa bellezza;
Se sei scïente, egli è essa scïenza;
Se sei signor, tu sei suggetto a lui,
E nulla non puoi far senza costui.
Parti però a questo esser eguale?
Part' egli a Signor tal potere aggiungere?
Parti però ch' io lassi sposo tale?
Part' egli ch' io mi debba a te congiungere?
Tu sei polver, sei cener, sei mortale,
E mille avversità ti posson pungere;
Tu sua fattura, vil uom, e vil vermine:
Lui tuo fattor, principio, mezzo e termine.

Ma l' altro non si piega, e risponde schernendola:

Queste mi pajon favole da veglia,
E da dirle al coperto quando piove.[1]

Nella *santa Domitilla* troviamo questa difesa della professione di verginità:

O Imperador, tu di' ch' e' tua poeti
Biasimon molto la verginitate:
Tu non intendi ben questi secreti,
Però non puoi saper la veritate,
E, come gl' ignoranti e gli inquïeti,
Le tue parole dicon falsitate;
E' tua poeti l' hanno posta in cima
Sopra l' altre virtù, degnia di stima.

---

[1] Nel *Cleofas e Luca* del CECCHI (ediz. Dello Russo, pag. 81): *E come esser mai puote Ch' un che sia morto possa suscitare? Queste son tutte quante pappolate E novellate da contare a veglia, L'inverno, per piacer, intorno al fuoco.*

Quanto è da' vostri savj commendata
Quella virtù, che tanto a torto offendi!
La Dea Dïana al tempio fu adorata
Da' Roman; dunque, perchè mi riprendi,
E vuoi ch' io sia di cotal ben privata?
Chè, quanto più mi di', il cor m' accendi
Del dolce amor del mio Sposo eternale,
Che mi promette dar vita immortale.
Pe' tua poeti ti posso provare
La degnità di ciascuna Sibilla,
Che meritorno di profetizzare
Di Cristo; e quella vergine Camilla
Quanto gli piacque a Turno di esaltare!
Di Calidonia si scrive e postilla:
La vergine Vestale amò già Roma,
E Claudia che fra noi tanto si noma.

Nel *Tobia* così si mostran dall'Angelo i frutti dell'opere di pietà:

Quando al Signor con lagrime oravi,
Io le portavo innanzi al suo cospetto:
Le limosine tante che tu davi
Per amor del Signor con puro affetto,
Gli infermi e incarcerati visitavi,
E seppellivi e' morti con diletto,
Sono state cagion ch' io son venuto
A dare a te e al tuo figliuol ajuto. [1]

De' dieci comandamenti così predica Origene nella *santa Barbara:*

Dieci precetti a nostra instruzïone
In quella (*legge*) posti sono e collocati,
E ciascheduno ha sua propria cagione.
E' primi tre a Dio sono ordinati,
E gli altri sette al prossimo reflessi,
In duplicata carità fondati.
E sono insieme tanto ben commessi,
Che l'uno all' altro è forte unito e stretto;
Chi quelli intender vuol, questi son dessi:

---

[1] *S. R.*, vol. I, pag. 127.

Adora un solo e vero Dio perfetto,
E non voler suo nome violare;
Santifica la festa con diletto.
Tuo padre e madre ancor debbi onorare,
E non esser del prossimo omicida,
E carnalmente non voler peccare.
Furto non far, qual a mal fin ti guida,
E falso testimonio non dirai,
Chè bene è stolto chi in bugìa si fida.
La donna d'altri non appetirai,
E non desiderar cosa alïena,
E così questa legge osserverai.
Allora tua mente resterà serena,
Della divina grazia avendo il pegno,
E di letizia e gaudio fia ripiena. [1]

Che nella donna sia principalmente da ricercarsi la virtù, così è dimostrato nell'*Ester*:

Perchè è ogni cosa, sappi, alta corona,
La donna, s'ell' è virtuosa e buona.
Perchè il gran parentado e signorìa
Tien l'uomo sempre servo all'altrui voglie;
La dota grande è una ricadìa,
Chè mai può l'uomo contentar la moglie:
La bellezza è pericolo, e gran via
Spesso a' cattivi casi, ed a gran doglie;
Dunque sol la virtù si de' cercare,
E poco o nulla altra cosa stimare. [2]

Nella *santa Eufrosina* son degni di considerazione questi ammonimenti sullo stato matrimoniale e sulle virtù femminili:

Figliuola, questa vita secolare,
Politica e civil denominata,
A chi la vuol con ordin misurare
Sul matrimonio è tutta collocata;

---

1) *S. R.*, vol. II, pag. 81.
2) *Id.*, vol. I, pag. 140.

Perchè l'uomo e la donna accompagnare
Si dènno, acciò che la casa fondata
Sia con misura in ordin buono e retto,
Che dell'uomo o la donna è 'l primo oggetto.
Nel lor governo, quel ch'a fuor s'aspetta
Procura l'uom, da natura più forte;
La donna quel ch'arreca in casa, assetta,
E de' governar drento alle suo porte.
Senza il voler del marito non metta
Alcuno in casa, e tema più che morte
Le parole inoneste ed impudiche,
Ad onestate contrarie e nemiche.
Debba l'onesta donna esser contenta
D'apparecchio e vestito assai minore
Che quel che per la legge si consenta;
E intender che 'l vestito....
E' non val quanto la modestia e il core.
Suo ornamento sia virtù preclara,
E non com'e' buffon s'acconci il viso:
La faccia sua pulita, netta e chiara,
Modesta nel parlare, e in atti e in riso....
Nel maritar figliuole, o prender nuore
Segua sempre el marito e sua sentenza:
Nella prosperità gli fa onore,
E nell'avversità ha pazïenza,
E con lui le sopporta con amore,
Mostrando allor del suo cuor l'eccellenza....
Quest'opre fan la donna eccelsa e diva,
Donde una gran concordia tra lor viene,
Che gli conduce insieme salvi a riva,
E la sua casa aumenta e mantïene:
E debbon sempre stare in santa pace
Uniti insieme: chè a Dio così piace.

Nè poca impressione doveva fare l'udire dalla bocca stessa di Maria questi documenti di morale e di religione, co' quali si chiude la Rappresentazione della *Disputa:*

Figliuo' diletti, che cercate in terra
Trovar il figliol mio, pietoso Iddio.
Non vi fermate in questa rozza terra,
Chè Jesù non istà col mondo rio.

Chi vel crede trovar, fortement'erra,
E come stolto morrà nel disìo.
Al tempio, chi lo vuol, venghi oggi drento,
Chè il viver vostro è come foglia al vento.
Non credete trovarlo ne' tesori,
O nelle pompe o ne' regal palazzi;
Tutte son fumo e vento, e frasche o fiori;
Morte distrugge poi questi sollazzi;
Venite al tempio a offerirgli e' cuori,
Chè gli amator del mondo oggi son pazzi;
Dunque, cantando colla madre vostra,
Venite al tempio, dove ch' e' si mostra.[1]

Dalla vista stessa de' martirj incontrati con serenità e fortezza d'animo, sopportati lietamente anche da vergini delicate, da matrone, da fanciulli, attingevano gli spettatori nuovo alimento alla fede;[2] e la generazione che in Firenze assisteva a questi sacri ludi, poteva ricordarsi come un altro profeta, un altro confessore, un altro martire avesse sulla Piazza della Signoria dato la vita in olocausto alle più pure dottrine del Vangelo, mentre i Farisei trionfavano in palazzo ed a Roma. Senza che a riavvalorare nella fede giovavano anche le tante forme del culto che si trovano sparse nelle Rappresentazioni: ove non solo è consueto terminare con un *Te Deum*[3] o con una *Laude*, ma qua e là nel corso stesso del dramma si hanno i riti mag-

---

1) *S. R.*, vol. I, pag. 240.

2) Leggasi, ad esempio, questo passo del *sant' Ippolito: O cara madre mia, dove ne vai? — Vo a far col Dimon l'ultime prove. — Adunque, senza me, madre, ne andrai Da quello immobil ch' ogni cosa muove? — Se lui non guarda a l'opere mie sozze, Questo martìr, figliuol, son le mie nozze. — Gesù sia teco in questa passione. — I' son sicura ch'egli è sempre meco. — Madre, dacci la tua benedizione, Poichè vietato c' è il morir con teco. — Benedicavi quel che fu cagione Di liberarci dal tartareo speco. — Tieni il cuor, madre, a Gesù Cristo fiso. — A rivederci, figli, in Paradiso. —*

3) Alla fine del *Costantino: Cantasi il Te Deum laudamus* (*S. R.*, vol. II, pag. 234) ed altrettanto doveva accadere, sebbene non si avverta, in altre Rappresentazioni. Ciò accade anche in parecchi Misteri francesi (v. molti esempj in SERRIGNY, *La représent. du Myst. de s. Martin*, pag. 25, n. 5). Quello di *Saint Fiacre* si chiude con queste parole di Saint Pharaoon: *Biaulx seigneurs qui ces mos ouez, Chantons, et ne soions pas muz, De cuer Te Deum laudamus:* JUBINAL, *op. cit.*, vol. I,

giori del Cristianesimo. Non poca efficacia doveva avere nella *Conversione della Maddalena* il vedere per ben due volte Cristo da luogo eminente predicare in persona alle turbe.[1] Anche nel *Miracolo della Maddalena*[2] il Salvatore predica sul tetto: *Penitentiam agite.* Nel *Figliuol Prodigo* un giovanetto colla lira dice *la moralità della parabola:* nella *santa Barbara* predica Origene: nel *Costantino*, Timoteo, e così altrove.[3] Belle scene di battesimo di neofiti abbiamo nel *sant'Eustachio*, nel *san Romolo,* nella *sant'Apollonia.* In quest' ultima un angelo scende dal cielo, ed ammaestra la Vergine, la quale, terminata la dottrina, risponde:

> Io credo e tengo chiaro, o Signor mio,
> Quel che dett' hai esser ver tutto quanto;
> Nè di nessuna cosa dubito io,
> E 'n questa forma star sempre mi vanto.

Allora l' angelo la battezza e dice:

> Or su, nel nome dell' Eterno Iddio,
> Padre, Figliuolo e Spirito Santo,
> Io ti battezzo, o Vergin benedetta,
> E se' d' ogni peccato monda e netta.

---

pag. 353; la *sainte Barbe* con queste del Papa: *Chacun porte torche ou cierge Et allons sans sermoner plus Chantant Te Deum laudamus:* Parfait, *op. cit.*, vol. II, pag. 77. Gli *Actes des Apôstres: Et se doit commencer le Te Deum en Paradis:* Id., pag. 455; il *Mystère du Bien advisé et Mal advisé: Allons tous ensemble à l'Eglise Chantant Te Deum laudamus:* Id., pag. 144. Donde si vede che qualche volta il canto del *Te Deum* era fatto da' soli attori, talvolta anche da tutta l'assemblea.

[1] *S. R.*, vol. I, pag. 257, 273.

[2] *Id.*, vol. I, pag. 397.

[3] Vedi, ad esempio, nel *Barlaam e Josafat* (*S. R.*, vol. II, pag. 180), nella *santa Eufrasia* (*Id.*, vol. II, pag. 295). nel *san Rossore*, ecc. — Ne' Misteri francesi la predica in mezzo al dramma è detta *colation.* In quello d'un *Prevost que N. D. delivra du Purgatoire*, chi fa la *colation* è il Papa; nell' altro dell'*Empereur Giulien* è san Basilio: altre volte è un predicatore designato per nome: *maître Simon, frère Gautier,* ecc.: vedi Magnin, *Journal des Savants*, 1847, pag. 154. Nel *Miracle de Notre Dame, comment elle garda une femme d'estre arse* (*Théâtre franç. du moyen-âge*, pag. 328), il sermone è in prosa, e così in molti de' *Miracles* pubblicati dalla *Société des anciens textes.*

E nel *sant'Eustachio:*

Nome del Padre e del vero Figliuolo
E dello Spirto Santo in una essenza,
El qual pei peccator dall'alto polo
Discender volse, e per suo gran clemenza
Pigliar corpo mortal, con pena e duolo
Morire in croce per nostra fallenza,
Nel nome suo vo'siate battezzati,
E delle pene eterne liberati.

Nel *san Romolo*, per maggior solennità, il conferimento del battesimo è dato in latino:

O Romule, vis tu me baptizari? —
— Cupio, pater, et idem certe volo. —
— Credisque Deum trinum venerari? —
— Credo, et ego nunc illum quoque colo. —
— Et ego te baptizo, ut salvari
Fit dignus, a totius mundi Deo solo,
In nomine Patris, Filiique sui,
Spiritus Sancti, qui custos sit tui. —

Belle, nella semplicità loro, sono queste scene del *san Quirico e Julitta* e della *santa Barbara*. Nella prima di queste Rappresentazioni dice Quirico a due neofiti:

— Credete in uno Iddio, padre e fattore
Del cielo, e della terra e dell'abisso?
Credete nel Figliuol, nostro Signore,
Che per li peccator fu crocifisso?
Credete nello Spirto pien d'amore,
Il quale a' servi suoi Iddio à misso? —
— In ciò ch'ha' detto, fratel, no' crediamo. —
— E noi nel nome suo vi battezziamo. —

Nella seconda così il prete interroga Barbara:

— Credi tu veramente in un Dio solo
E tre persone, come hai letto?
— Credo. —
— Et in Cristo Jesù, vero figliuolo
Del Padre Eterno e di Maria? —
— Credo. —

— Quale è concetto e nato senza duolo
Per divina virtù, di quella? —
— Credo. —
— E crucifisso e morto e suscitato? —
— El mio cuor credo, e in fede è roborato. —
— Renunzi tu al Diavol veramente,
Qual' è nostro avversario? —
— Abrenuntio. —
— Et all'opere sue parve, e fetente
Di spurcizia carnale? —
— Abrenuntio. —
— Et alle pompe sue intieramente
D'ogni mondana gloria? —
— Abrenuntio. —
— Renunzia ancora al falso paganesimo. —
— Io lo renunzio. —
— Orsù, prendi il battesimo. —[1]

Una scena simile a questa crediamo che anche al dì d'oggi nella sua nuda maestà, nella sua semplicità solenne, scuoterebbe profondamente il pubblico scettico de' nostri teatri.

XIX

DEL MODO DI COMPORRE UNA SACRA RAPPRESENTAZIONE

Le cose fin qui discorse avranno fatto bastantemente comprendere al lettore, se troppo non presumiamo, che cosa fosse quella special forma di Dramma, che è detta *Sacra Rappre-*

[1] *S. R.*, vol. II, pag. 83. Cfr. una scena consimile nel *Miracle de l'empereur Julien* (*M. N. D.*, II, 208), dove si rappresenta il battesimo di Libanio, e nel *Miracle de Clovis* (*Ibid.*, VII, 275) il battesimo di Clodoveo: nonchè nella *Istorio de s. Poncz* il battesimo di Ponzio (*Rev. Lang., roman.*, XXXI, 374) e quello di Marco (*Ibid.*, 388), compiuto il quale il Papa dice al neofito, la singolare formola: *Et que bon prou vos fasso*, ripetuta in altra consimile occasione (pag. 414).

sentazione. La quale, se altri voglia raffrontare co' migliori modelli dell'arte drammatica in generale, dovrà pur concludere starne essa assai lunge: sopratutto perchè la facoltà creatrice era chiusa in limiti soverchiamente angusti, e perchè dovendo gli avvenimenti restringersi a quanto somministrava la narrazione leggendaria, nè essendo possibile lo svolgimento libero de' caratteri, non altro spazio rimaneva alla invenzione ove esercitarsi, salvo negli episodj e negl' intermezzi, quasi sempre disgiunti dall' azione principale, o con questa malamente rannodati. Determinata, come a dire, l' incorniciatura del Dramma, secondo le norme costanti di un'arte tradizionale, la materia non aveva altra diversità dall' un caso all' altro, se non quella de' nomi e di alcuni avvenimenti di minore importanza. Religioso era il fine, devota l' impressione da prodursi negli animi: leggendarie le fonti, i personaggi rivestiti di sacro carattere: la tela de' fatti sempre eguale. Si cominciava per lo più dalla conversione del protagonista: poi egli era posto a contrasto con un regolo pagano, Imperatore o Prefetto, Re o Proconsolo; e passando pel martirio, si chiudeva il dramma colla glorificazione dell'anima, accolta in cielo. Anche i personaggi secondarj sono quasi sempre i medesimi: accanto al Principe sta un Siniscalco; le volontà e i decreti di quello sono annunziati per mezzo di un Banditore; i Cavallari e gli Angeli recano a' più lontani paesi, o dal cielo alla terra, gli ordini de' Re di quaggiù o del sommo Sovrano del mondo; la passione del martire non ha luogo senza l'accompagnatura obbligata de' birri, del Cavaliere, del Manigoldo.

Di siffatta semplicità, anzi monotonìa, è la struttura di una qualsivoglia Rappresentazione; e si può dire che i caratteri sopra accennati si trovino in tutte, o almeno ciascuna ne abbia questo o quello. L' identità della composizione trae seco anche quella di certe formole e frasi. Ogni Banditore si dichiara pronto a far l' uficio suo, e fatto che l'abbia, chiede vino o danari; ogni Siniscalco inchinando il Re fa proteste devote della sua obbedienza; ogni Ambasciatore, esposta la sua commissione, torna addietro a dire di aver fatto l'obbligo proprio; i Birri bisticciano fra loro, il Cavaliere li sgrida, il Manigoldo costantemente svillaneggia la sua vittima: sono formole fisse, sacramentali, di lievemente varia dizione. E in non pochi casi abbiamo de' versi e delle intere ottave esattamente consimili in due o più Rappresentazioni. Così, ad esempio, l'ottava del Prologo del

Giuseppe: Cari diletti padri e fratei nostri,[1] si rinviene tale quale nel *Tobia,*[2] e mezze anche le due seguenti: e così pure l'ottava finale del primo[3] è ripetuta verso la fine del secondo.[4] L'ottava: *Dimmi, dolce Jesu, non sei tu mio,* è identicamente la stessa nella *santa Eufrasia*[5] e nel *sant'Onofrio,*[6] e medesimamente le altre: *Chi non si strugge nel divino amore,*[7] e: *Una cosa caduca e transitoria.*[8] L'intermezzo de' Compagnacci nel *sant'Onofrio*[9] è su per giù lo stesso nella *sant'Orsola:*[10] e così anche la scena de' Contadini e dell'Abate sta come inframmesso tanto nel *san Giovan Gualberto,*[11] quanto nell'*Abataccio.* Il Prologo della seconda giornata della *Rosana*[12] serve pure alla seconda giornata della *santa Felicita.* E se anche, com'è appunto il caso della *santa Eufrasia,* della *sant'Orsola,* del *sant'Onofrio,* l'autore qui altro non fosse veramente che un plagiario di sè medesimo, sicchè pur per le altre anonime possa sospettarsi altrettanto, resta assai degno di nota questo libero immettersi di versi e di strofe intere da una in altra Rappresentazione. I prestiti di tal fatta e le somiglianze di stile e di composizione denotano chiarissimamente quanto poco robusta fosse l'organica struttura di un genere, che ciò ammetteva quasi per consuetudine, nè pareva dimandare la profonda e individua stampa dell'animo e dell' intelletto dell' autore. Mancanza questa tanto rilevante e tanto evidente, che tutti i drammi, onde si compone il Teatro sacro, si direbbero parto della medesima penna; e pur osservando che le Rappresentazioni dell' ultima età sono più fiorite e ricche, e meglio rimpinzate d'intermezzi che non le più antiche, si potrebbe concludere che uno stesso autore scrisse queste nella sua prima gioventù, e quelle divenuto più adulto, e presa ormai pratica nel trattare il genere consueto.

Non difficil cosa era, dunque, il comporre una Rappresentazione, poichè la forma del quadro era determinata e i colori stavano belli e preparati sulla tavolozza, bastando porli sopra una

---

1) *S. R.*, vol. I, pag. 63.
2) *Id.*, vol. I, pag. 98.
3) *Id.*, vol. I, pag. 96.
4) *Id.*, vol. I, pag. 126.
5) *Id.*, vol. II, pag. 306.
6) *Id.* vol. II, pag. 387.
7) *S. R.*, vol. II, pag. 295, 397.
8) *Id.*, vol. II, pag. 299, 395.
9) *Id.*, vol. II, pag. 384.
10) *Id.*, vol. II, pag. 426.
11) *Id.*, vol. III, pag. 163.
12) *Id.*, vol. III, pag. 383.

tela già abbozzata. Il fare una Rappresentazione era così agevole a chi avesse qualche facilità al verseggiare, come ad un fanciullo il colorire una carta già disegnata e profilata, ove sia anche indicato quali tinte si abbiano da adoperare, e dove. E questa era opera tanto men difficile a farsi, in quanto nè gli autori nè il pubblico si travagliavano in quello studio de' tempi e de' costumi, che dovevan ritrarre,[1] e che col nome di *color locale* forma la disperazione de' drammaturghi moderni, e rende quasi sempre incontentabili i troppo dotti uditori, anzi sottili giudici, de' componimenti teatrali. Se il gusto si è raffinato e perfezionato, e' bisogna pur convenire che a' dì nostri la fantasia è più fiacca che non ne' tempi antichi, quando colla ingenuità dell'intelletto e del cuore non altro chiedeva la platea al compositore drammatico, se non un lievissimo ajuto a tutta trasferirsi coll'immaginazione nelle antiche età. L'illusione era nell'animo dello spettatore già viva e desta, e non doveva esser faticosamente indotta dall'autore, con artificj tutti esteriori e meccanici.

Quando specialmente la Rappresentazione Sacra si andò infarcendo di dialoghi e dispute d'indole comica e di costume moderno, fu ella tutta quanta un anacronismo:[2] e già di questi era cosparso tutto il dramma, o per ignoranza o per incuria: ma niuno vi badava. Certo quando vediamo *Ottaviano* imperatore, nella Rappresentazione di tal nome, dir di sè stesso: *io nacqui ebreo;* quando nella *Susanna* Daniele inveisce contro i giudici malvagi chiamandoli *perfidi giudei*, come s' e' fosse d'altra fede e d'altra gente; e la dea Minerva diventare nel *Saul* un Iddio, e i Filistei cangiarvisi in Turchi, e il Cancelliere di Assuero leggere al possente Signore le cronache del suo regno da lui *ridotte in volgare,*[3] e nel *san Giovanni Decollato* citarsi il Vangelo di san Luca,[4] e' si può dire che questi ridevoli sbagli provengono so-

---

[1] Sono noti gli errori di geografia e gli anacronismi dello Shakspeare e de' comici spagnuoli. Il Calderon pone il Danubio fra la Russia e la Svezia, e Gerusalemme in riva al mare. E i personaggi antichi sono generalmente ritratti nel teatro spagnuolo secondo il costume e il sentir moderno, come nota il TICKNOR, *op. cit.*, vol. III, pag, 37.

[2] Sugli anacronismi ne' Misteri francesi, v. P. DE JULLEVILLE, *op. cit.*, I, 255 e segg.

[3] *S. R.*, vol. I, pag. 155.

[4] È quasi più ridicola la citazione che Set fa della *Genesi* in un Mistero francese: JUBINAL, *op. cit.*, vol. II, pag. 2.

prattutto dalla scarsa cultura dell'autore. Dalla incompiuta notizia delle religioni antiche e da una dottrina classica di mero orecchiante proviene anche se nell'*Ester* si parla di Giove:[1] di Marte nella *Judit:* di Cupido, di Edipo, di Ercole, di Anteo, di Briareo e delle Ninfe nel *Sansone.*[2] E dalla stessa confusione, e da certe formule paganeggianti, che si rinvengono in tutta la poesia del Quattrocento, deriva quel curioso giuramento per *Madonna santa Venere*, che leggesi nel *Miracolo di Cassiodoro.*

Ma la più parte degli anacronismi ha sua ragione in una proprietà della mente umana, e specialmente della fantasia volgare, di rappresentarsi cioè le cose aliene ed antiche con quello stesso aspetto che hanno le proprie e presenti: che è errore radicato piuttosto in certe consuetudini dell'immaginazione, che non nell'ignoranza dell'intelletto. E quest'errore in ispecial modo si trova comune a que' popoli, la cui prosperità e potenza è salita a tal grado, ch' e' si sentano di gran lunga superiori agli altri che li circondano. Certo, come per gli antichi Greci, e specialmente per gli Ateniesi, la barbarie cominciava laddove finiva la lor patria e i loro costumi; così nel secolo decimoquinto altrettanto avveniva, e direm quasi ragionevolmente, pe' Fiorentini. Non è, dunque, per crassa ignoranza, ma per ingenua boria, se nelle Rappresentazioni fiorentine troviamo le forme della vita civile di altri popoli, le usanze di altre età recate a quello che erano allora in Firenze: se nella *Resurrezione*[3] e nel *Figliuol Prodigo*[4] si parla di *Piagnoni;* nel *Giuseppe*[5] è introdotto il Bargello: nel *Saul* il Podestà e un Cavaliere dello sprone d'oro; se nel *Lazaro* si parla di danari bolognini e del convento di Santa Croce, e nel *sant'Antonio* del monastero delle Murate,[6] e vi si esaltano i vini paesani del Chianti e di san Lorino.[7] Nella *santa Cecilia* si trova anche una speciale usanza fiorentina, il

---

[1] *S. R.*, vol. I, pag. 132.

[2] Nel *Nuovo Mondo*, di LOPE DE VEGA, gl'Indiani cantano inni a Febo e a Diana: vedi TICKNOR, *op. cit.*, vol. II, pag. 340.

[3] *S. R.*, vol. I, pag. 346.

[4] *Id.*, vol. I, pag. 358.

[5] *Id.*, vol. I, pag. 83.

[6] *Id.*, vol. II, pag. 40.

[7] *Id.*, vol. II, pag. 58.

serraglio, quando essa va sposa a Valeriano, ed alcuni giovani le sbarrano il passo, dicendole:

— Gentil madonna, voi non passerete,
Se voi non ci darete qualche dono. —
— Giovin dabbene, che da me volete?
A queste cose io novella sono.

E voltandosi a quelli che le fan corteggio:

S'io son prigione, voi mi riscotete:
S'io gli ho offesi, chieggo lor perdono. —

E pagati dieci ducati, il *serraglio* si apre, ed essa è fatta sicura

Che a nessun altro non àrete a dare;
Umil madonna, va dove tu vuoi.

L'anacronismo è continuo e costante dove si parla di usi ed apparecchi guerreschi. Nel *Nabucodonosor* si nominano bombarde, spingarde, archibugieri, palle, Sguizzeri e Stradiotti; nel *san Tommaso:* [1]

Archibusi, spingarde e falconetti,
Bombarde e spingardelle d'ogni sorte,
Quantità grande di varj scoppietti,
Passavolanti da spezzar le porte,
Artiglieria minor sopra i carretti....
Zufoli, naccheron, tamburi e trombe.

E nel *san Venanzio* l'Imperatore così parla a' suoi soldati:

Fate far terrïate e sbarre ai canti,
E vettovaglia assai per munizione:
A' merli le ventiere e sassi tanti,
Che di salir nessuno abbi cagione;
Vuolsi alle porte aver passavolanti
E bocche di spingarde al torrïone;
Scure, ronche, scoppietti, archi e balestre,
E che le forze sien gagliarde e preste.
Ordinate le squadre e' tamburini,
E prima morte che 'l tornare a drieto;
Su presto, degni e franchi paladini,
Con l'animo viril, giocondo e lieto.

---

1) *S. R.*, vol. I, pag. 441.

Scuote il cavallo alla trombetta i crini,
Che prima era benigno e mansüeto;
L'onor ci sprona e la vergogna insieme,
E chi non cura morte, nulla teme.

Il solo Cecchi nell' *Esaltazione della Croce*,[1] dopo aver scritto che all'arrivo dell' Imperatore colle sacre reliquie *si tragghino le artiglierie*, avvedendosi dello sproposito, soggiunge: *Le quali se bene non erano a tal tempo, nondimeno per maggior fausto e pompa si usino in questo atto.*[2]

Ma alcune volte l'anacronismo è avvertito dall'autore, e messo, direbbesi, apposta per eccitar le risa: il che specialmente avviene nominando persone viventi o di poco morte, e generalmente conosciute. In tal caso l'anacronismo è una forma comica a bella posta cercata e voluta: come nel *sant'Antonio*, laddove a curare i Malandrini morenti di veleno s'invoca il Bisticci, Jacopo, cioè, fratello al celebre Vespasiano, vissuto dal 1418 al '68 circa, e notissimo in Firenze; non che

il barbier de' Ricci,
Che ha la ricetta ad ogni malattia.[3]

Maggiori risa doveva muovere nel *Nabucodonosor* un dialogo fra questo Re e Donatello. Nabucodonosor manda il suo Siniscalco a cercare un *Maestro di scultura*, che lo ritragga in opera di prezioso metallo.

— Corona, e' c' è maestro Donatello,
Quello migliore. —
— Va presto per ello. —

Giunto al cospetto dell'artista, il Siniscalco gli dice:

---

[1] *S. R.*, vol. III, pag. 115.

[2] Anche nel *Mystère de la Vengence Nostre Seigneur Jesu Crist* si trovano nominati all'assedio delle mura di Gerusalemme: *fossoieurs, pionniers, Frondibuleurs, coulevriniers, Qui de canon, de coulevrines, De bombardes, de serpentines Les tempestent si fort, qu'il semble Que la terre dessoubz eulx tremble:* L. Paris, *op. cit.*, vol. II, pag. 861. V. anche Serrigny, *op. cit.*, pag. 94.

[3] *S. R.*, vol. II, pag. 61.

— Maestro mio, io ti fo a sapere
Che al nostro Re tu sia appresentato. —
— Io fui mosso testè, che vuol e' dire?
Io ho fornire il pergamo di Prato. —[1]
— E' bisogna testè. —
— Non vo' disdire;
E ho a far la dovizia di Mercato,
La qual sulla colonna s'ha a porre,
E or più lavorìo non posso tôrre. —

Pur finalmente si lascia vincere; promette a Nabuccodonosor di fargli la statua, e se ne va *con molti famigli e con corbelli d'oro.*

Non doveva esser certamemente visto senza segreta compiacenza siffatto strano accozzamento del gran Re assiro e del grande scultore fiorentino: e l'evidente anacronismo passava senza biasimo, quasi immagine di quell'ossequio che novellamente i potenti della terra prestavano alla città, madre ed altrice de' rinnovatori dell'arte. Quel nome preso a prestito da' più illustri dell'antichità simboleggiava i Re, le Repubbliche, i Pontefici che a gara strappavansi gli artisti fiorentini; e Donatello diventava figura di tutti que'grandi, che alla loro patria conferivano una gloria, per la quale il nome di Firenze batteva l'ali per tutti i paesi civili.

Tanto più facile, adunque, riusciva il mettere insieme una Rappresentazione, quanto meno si aveva paura degli anacronismi, e conoscendoli non si rifuggìva da essi: e siffatta indifferenza, congiunta col lavorare di pratica, rendeva agevole l'arte: ma nello stesso tempo, condannando questo genere alla immutabilità delle forme, ne affrettava, colla monotonìa che ingenerava negli animi, l'inevitabile decadenza.

---

[1] L'atto della stipulazione del pergamo di Prato è del maggio 1434: vedi VASARI, *ediz. cit.*, vol. III, pag. 255. Ma la Rappresentazione è posteriore certamente: forse soltanto anteriore alla morte di Donatello (1466).

FINE DEL VOLUME PRIMO

AGGIUNTE E CORREZIONI

Pag. 3 nota 1 lin. 7 *grande* correggi *grand.* - pag. 15 n. 3 l. 6 un altro Giovanni d'Antiochia, *corr.* ma d'Antiochia - pag. 19 n. 1 aggiungi: Sul teatro indiano e sua origine, tenuta per sacra, e suo carattere religioso, v. SYLV. LÉVI, *Le Théâtre indien*, Paris, Bouillon, 1890, pag. 298 e segg. - pag. 39 n. 2 l. 1 *El* corr. *Et.* - pag. 41 n. 2 l. 10 *Tre* corr. *Tres* - pag. 49 n. 1 aggiungi: Sui ludi popolari romani delle calende di Gennajo, non chè su quelli del Carnevale e di mezza Quaresima, vedi le curiose notizie, spettanti al sec. XII, date da P. FABRE, *Le Polyptyque du chanoine Benoît,* Lille, 1889, pag. 24 e seg. - pag. 53 l. 33 *lavarum* corr. *larvarum* - pag. 72 n. 2 l. 2 Auxevre *corr.* Auxerre - pag. 83 n. 7 aggiungi: Una curiosa *Passion* del mezzodì della Francia e del sec. XV è stata testè fatta conoscere dal prof. A. THOMAS, *Notice sur un recueil de myst. provenç. du XV s.*, Toulouse, Privat, 1890. Vedi anche del THOMAS, *Le Mystère de la Passion à Martel en 1526 et 1536*, nella *Romania,* XIII, 411 - pag. 87 n. pag. preced. l. 16 latino *corr.* ladino - pag. 89 n. 3 aggiungi: Sul probabile soggetto del *Ludus de quodam homine salvatico* v. GIOV. GIANNINI, *L'uomo selvaggio, tradizione del Canavese*, Lucca, Giusti, 1890 - pag. 98 l. 6 *ei* corr. *eis* - pag. 122 l. 27 immediatamente *corr.* mediatamente - pag. 126 n. pag. preced. l. 5 la trasse *corr.* lo trasse - pag 136 l. 32 *nundum* corr. *nondum* - pag. 136 l. 37 *Alii* corr. *Illi* - pag. 140 l. 20 robato? *corr.* robato! - pag. 153-4 n. aggiungi: BETTAZZI, *Notizia di un laudario del sec. XIII*, Arezzo, Bellotti, 1890; MAZZONI, *Laudi cortonesi del sec. XIII*, Bologna, Fava e Garagnani, 1890 (estr. dal *Propugnatore*); BIADENE, *Un manoscritto di Rime spirituali* (nel *Giorn. St. Lett. Ital.*, IX, 186). Una Tavola generale delle antiche Rime Spirituali compilata dal FEIST è nella *Z. f. roman. Philol.*, XIII - pag. 157 n. 1 l. 13 *La scrittura* corr. *Le scritture.* In fine alla n. aggiungi: e ZENATTI, nell'*Arch. St. Tr. e Trent.*, II, 204 - pag. 158 l. 15 Crucifii' *corr.* Crucifi' - pag. 165 tolgasi la n.

che è ripetizione errata di quella della pag. preced. - pag. 188 l. 14 preferire *corr.* preterire - pag. 215 l. 1 ammetteremo *corr.* ammetteremmo - pag. 244 agg. alla n. Per le rappresentazioni sui carri in Russia, vedi Pierre de Corvin, *Le théâtre en Russie*, Paris, Savine, 1890, pag. 139 - pag. 250 l. 16 fussero *corr.* fossero - pag. 274 n. 1 aggiungi: De Tummulillis, *Notabilia*, Roma, 1889, pag. 203 - pag. 284 n. pag. preced. l. 7 aggiungi: e De Tummulillis, pag. 44 - pag. 303 l. 10 at *corr.* et - pagina 316 l. 11 sermoncinare *corr.* sermocinare - pag. 344 l. ult. Emans *corr.* Emaus - pag. 352 l. 19 Habli *corr.* Habbi - pag. 392 n. 1 aggiungi: Il primo esempio di endecasillabo sciolto sarebbe della fine del sec. XIV: v. G. Mazzoni, *Due Epistole del sec. XIV in endecasill. sciolti*, Padova, Tip. del Seminario, 1888 - pag. 403 n. 3 l. ult. Franceschini *corr.* Franceschina - pag. 406 n. 3 aggiungi: Il dott. R. Rocchi, che ha fatto studj speciali sulle commedie del Cecchi, mi comunica le seguenti notizie sull'anno, luogo e compagnie che ne recitarono le principali. La Compagnia del *Vangelista* recitò nel 1555 il *Donzello* in prosa; nel 1559 sul Prato, la *Morte del re Acab;* nel 1569 sul Prato, la *Coronazione del re Saul;* nel Carnevale 1579 le *Nozze di Cana o l'Acqua-Vino* in 3 atti. La Compagnia di *S. Bastiano* nel carnevale 1555 il *Servigiale* e l'*Ammalata*, e forse nel 1556 i *Rivali*, e anteriormente, ma in anni non determinati, la *Dote*, la *Moglie*, i *Dissimili*, la *Stiava*, l'*Assiuolo*, gli *Incantesimi*, gli *Spiriti*, il *Donzello*. La Compagnia di *S. Raffaello* o della *Scala*, il *Cieco-nato* e il *Duello della vita attiva e contemplativa*, e nel 1573 l'*Atto recitabile alla Capannuccia*. La Compagnia di *S. Marco*, il *Samaritano*. L'*Assiuolo*, forse nel 1548, fu recitato dai *Monsignori* o *Magnifichi:* e, forse nel 1551, la *Majana* dai *Fantastici* - pag. 446 l. 3 il dramma *corr.* il teatro - pag. 457 n. 1 aggiungi: Vedi anche i curiosi particolari raccolti dal Rigal, *Alexandre Hardy et le théâtre franç. à la fin du XVI s.*, Paris, Hachette, 1890, pagina 161-217 - pag. 494 l. 8 nel loro convento *corr.* nel convento - pag. 533 nota pag. preced. l. 22 *muri* corr. *murì* - pag. 538 n. 4 aggiungi: Di un inedito *Contrasto fra Carnevale e Quaresima* dà notizia il sig. A. Tessier nel *Giornale di Erudizione*, III, pag. 22: e v. ivi altre notizie sull'argomento, date da chi si nasconde sotto il pseudonimo di Atta-Trol, pagina 25 e segg. - pag. 550 n. 4 l. 11 aggiungi: Il sig. N. Campanini ha testè pubblicato, Reggio Emilia, Calderini, 1890, *Un atrovare del secolo XIII*, che è una variata forma del Dialogo fra un vivo e un morto - pag. 591 n. l. ult. Fiorello *corr.* Fiorillo - pag. 646 l. 4 di questa sacra materia religiosa *corr.* di questa sacra materia - pag. 656 l. 4 tetto *corr.* testo.

INDICE DEL VOLUME PRIMO

LIBRO PRIMO

LIBRO SECONDO